

Lluís Masgrau

TECHNIKA I KREATYWNOŚĆ

ROZMOWY Z AKTORAMI

ODIN TEATRET

OŚRODEK
BADAŃ
TWÓRCZOŚCI
JERZEGO
GROTOWSKIEGO
I POSZUKIWAN
TEXTURALNO-
-KULTUROWYCH

SPIS TREŚCI

Lluís Masgrau

TECHNIKA I KREATYWNOŚĆ

ROZMOWY Z AKTORAMI

ODIN TEATRET

5

Torgeir Wethal

INTERPRETACJA PARTYTURY

13

Iben Nagel Rasmussen

DRAMATURGIA POSTACI

25

Roberta Carreri

DYNAMIKA EKWIWALENTÓW FIZYCZNYCH

39

Julia Varley

KONSTRUOWANIE ZEWNĘTRZA

49

Lluís Masgrau

TECHNIKA I KREATYWNOŚĆ
ROZMOWY Z AKTORAMI
ODIN TEATRET

OŚRODEK
BADAŃ
TWÓRCZOŚCI
JERZEGO
GROTOWSKIEGO
I POSZUKIWAŃ
TEXTURALNO-
-KULTUROWYCH

Wrocław 2005

Przełożyła z języka hiszpańskiego
Agnieszka Cieślak

Redakcja tekstu, skróty i tytuł
Grzegorz Ziółkowski

Korekta
Stanisława Trela

Opracowanie graficzne
Barbara Kaczmarek

© OŚRODEK BADAŃ TWÓRCZOŚCI JERZEGO GROTOWSKIEGO
i POSZUKIWANŃ TEATRALNO-KULTUROWYCH, Wrocław 2005

Lluís Masgrau

TECHNIKA I KREATYWNOŚĆ ROZMOWY Z AKTORAMI ODIN TEATRET

Praca aktora to rezultat dialektycznego napięcia pomiędzy biegunami techniki i kreatywności. Biegun techniki powstaje za sprawą posłużenia się profesjonalnymi narzędziami, do których należą zasady i koncepcje stosowane w pracy aktorskiej; biegun kreatywności natomiast odpowiada sposobom użycia tych narzędzi przez wykonawcę. Technika decyduje o przynależności aktora do określonego kontekstu – tradycji, grupy, szkoły; kreatywność zaś określa jego niepowtarzalność w obrębie tego kontekstu. Stanowi ona dynamikę, za pomocą której aktor u o s a b i a aspekt techniczny, materializuje go w rzeczywistości jednostkowej.

W praktyce technika i kreatywność są ze sobą ściśle powiązane i współtworzą jednolity obszar. W procesie nauki przydatne może okazać się jednak potraktowanie ich jakby stanowiły przestrzenie odrębne. Kiedy aktor przyswaja sobie elementy teatralnego rzemiosła, wyróżnia biegun techniki i na niego kładzie akcent. Poddając się jednak dynamice procesów twórczych, nie może ograniczać się do powtarzania tego, czego nauczył się wcześniej – musi skoncentrować się na rozwijaniu nabytych umiejętności, poszukując sposobów ich zastosowania.

Rozróżnienie pomiędzy obszarem techniki a dziedziną kreatywności może mieć istotne znaczenie również z teoretycznego punktu widzenia i okazać się przydatne dla analizowania, definiowania i interpretowania mechanizmów pracy aktorskiej. Aby opisać swoje doświadczenia aktorskie, Konstantin S. Stanisławski posłużył się takim właśnie rozróżnieniem, nazywając

obszar techniki „pracą aktora nad sobą”, a dziedzinę kreatywności „pracą aktora nad rolą”. Rzeczywistość aktora i rzeczywistość roli przekształciły się w dwie cielesno-konceptualne przestrzenie, scalające się w działaniach aktorskich. Rzecz jasna, Stanislawski nie wymyślił tych obszarów, jego zasługa polega raczej na wyznaczeniu ich granic oraz na określeniu związków pomiędzy nimi, co miało sprawić, że praca aktora zyska skuteczność.

W krajach zachodnich rozwój sztuki aktorskiej, jaki nastąpił później, oparł się na rozróżnieniu wprowadzonym przez Stanislawskiego, mimo że – co zrozumiałe – każdy z reformatorów teatru XX wieku wypełnił oba obszary inną treścią i ustalił między nimi nowe zależności.

Na tym planie dokonania Jerzego Grotowskiego wyznaczają moment przełomowy: postać zostaje wyparta z pracy aktora, aby pojawić się na terenie twórczych poczynań reżysera. Jak wiadomo, Grotowski postrzegał sztukę aktorską nie jako umiejętność wiarygodnego przedstawiania postaci, ale jako autopenetrację zasadzającą się na akcie zdarzenia maski. Zdaniem polskiego reżysera postać teatralna stanowi zobiektywizowaną zasłonę zakrywającą i chroniącą obnażoną subiektywność aktora. Postać oglądana przez widza nie jest wytworem działań aktora, lecz oprawą, jaką reżyser nadał jego pracy.

W prowadzonym przez siebie teatrze-laboratorium, początkowo w Opolu, a następnie we Wrocławiu, Grotowski stworzył niezależną przestrzeń prób – trening – zarezerwowaną dla badań nad techniką gry aktorskiej. Technika i kreatywność jawią się w niej jako dwie biegnące równoległe ścieżki, które poddają się podobnej logice. Chcąc skierować twórcze działanie aktora na właściwe tory, Grotowski wyznaczył w kontekście prób nową, alternatywną względem roli, przestrzeń cielesno-konceptualną – improwizację.

Kiedy w 1964 roku rozpoczyna działalność Odin Teatret, za punkt odniesienia obiera rewolucję zainicjowaną przez Gro-

towskiego. W pierwszych latach istnienia zespołu dynamika jego pracy pod wieloma względami przypomina dokonania polskiego reżysera: istnieje w niej trening jako osobna przestrzeń, w której aktor wykonuje ćwiczenia na poziomie technicznym; są też próby, kiedy działa on na poziomie twórczym, wykonując improwizacje, montowane następnie przez reżysera. Tak jak w teatrze Grotowskiego, improwizacje stanowią tutaj badanie własnej subiektywności (mówi o tym w dalszej części Torgeir Wethal) i nie mają nic wspólnego z tradycyjnym pojęciem postaci.

Wychodząc od tej koncepcji, Odin zaczyna rozwijać ją jednak we własny sposób. W latach siedemdziesiątych XX wieku podział na trening i próby staje się w tym teatrze coraz bardziej płynny. Stopniowo, w miarę jak członkowie zespołu osiągają dojrzałość techniczną, trening przekształca się w teren, na którym aktor, zamiast wykonywać serie ustalonych ćwiczeń, komponuje partytury, pracując indywidualnie nad własną energią, wyróżniając jej rodzaje i zmieniając tonacje. Każdy z aktorów kreuje własne strategie kształtowania energii: wybiera rekwizyty i rozszerza możliwości ich wykorzystania; wymyśla ćwiczenia i wprowadza do nich wszelkiego rodzaju wariacje; na swój własny sposób posługuje się muzyką i instrumentami; poszukuje inspiracji w kostiumie; uczy się form teatru skodyfikowanego i włącza je do własnej pracy.

Podczas prób, poza wykonywaniem improwizacji, aktorzy podejmują inne przedsięwzięcia służące wzmocnieniu twórczej dyspozycji: posługują się w tym celu samodzielnie stworzonym materiałem scenicznym (ustalonymi wcześniej sekwencjami działań), opracowują go, improwizują wewnątrz zbudowanej przez reżysera struktury fizyczno-wokalne i wykorzystują dodatkowe środki przebadane podczas treningu (rekwizyty, kostiumy, pieśni, instrumenty).

W czasie tego rozwoju improwizacja, tak jak pojmował ją Grotowski, obiera zupełnie odmienny i nieoczekiwany kieru-

nek – traci charakter badania subiektywnego, aby przekształcić się w strategię służącą kształtowaniu materiału scenicznego oraz świadomemu wypracowaniu określonej obecności scenicznej. Reżyser nie ogranicza się już do wykorzystywania aktorskich improwizacji do budowania sekwencji spektaklu, lecz opracowuje i montuje partytury przez nich wcześniej skomponowane. Owo wzbogacenie procesów twórczych znajduje odzwierciedlenie w dramaturgicznej złożoności, jakiej stopniowo nabierają przedstawienia Odin Teatret.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku dynamika osobistej pracy aktorów zostaje wzmocniona. Trening przybiera postać wielkiego warsztatu dramaturgicznego, w którym wykonawcy świadomie badają możliwości własnej obecności scenicznej, tworząc, komponując i opracowując materiał, wykorzystywany później przez reżysera podczas konstruowania spektaklu. W tym sensie Eugenio Barba mógł określić trening mianem „teatru aktorów”. W słowniku aktorów pojawiają się ponownie dawne pojęcia, takie jak „postać teatralna” (patrz rozmowa z Iben Nagel Rasmussen), czy „improwizacja” (patrz wywiad z Robertą Carreri), zostają one jednak przeformułowane z punktu widzenia klarownej świadomości kompozycyjnej. Postać i improwizacja stają się narzędziami dramaturgicznymi, używanymi przez aktora w celu wypracowania określonej obecności scenicznej. Procesy twórcze zespołu opierają się coraz częściej na indywidualnej inicjatywie aktorów, którzy nie tylko dostarczają materiału scenicznego, lecz również konstruują za jego pomocą własne sekwencje dramaturgiczne, w których łączą się różne elementy: działania fizyczne i wokalne, wątki muzyczne, rekwizyty i kostiumy. Reżyser opracowuje te sekwencje od nowa, rozwijając to, co Ferdinando Taviani trafnie nazwał „dramaturgią dramaturgii”. Czasem jednak indywidualne sekwencje zaproponowane przez aktorów zawierają w sobie taką siłę, że stają się rozpoznawalne w ostatecznym rezultacie, jaki osiąga proces twórczy.

Taka droga rozwoju nabiera największej dynamiki pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych

XX wieku, wraz z powstaniem czterech solowych przedstawień przygotowanych przez aktorów Odin Teatret, posiadających wymiar autobiograficzny: *Judith* (*Judyta*; 1987), *Memoria* (1990), *The Castle of Holstebro* (*Zamek Holstebro*; 1990) oraz *Itsi-Bitsi* (1991)¹. Każdy z aktorów dokonał selekcji fragmentów pochodzących z ich własnej drogi zawodowej (z osobistego treningu, wcześniejszych przedstawień teatru czy z doświadczeń zdobytych podczas pracy poza zespołem), a następnie skomponował z nich serię sekwencji dramaturgicznych, ostatecznie zmontowanych przez reżysera. W tym wypadku reżyser jawi się jako ten, który używa swej wiedzy rzemieślniczej do nadania czystego brzmienia dramaturgicznej pracy aktora na poziomie narracyjnym.

W Odin Teatret praca aktora osiągnęła ten niezwykle moment w teatrze europejskim XX wieku, kiedy wykonawca sam potrafi zbudować szkielet swego przedstawienia.

Oprócz problemu postaci praca Odin Teatret koncentruje się na wzbudzaniu energii mającej wytworzyć wyższą jakość obecności od tej, która przynależy zachowaniom codziennym. Ową pozacodzienną, sceniczną obecność Eugenio Barba definiuje jako poziom preekspresywny aktora. Stanowi on obszar badań antropologii teatru.

Technika w duńskim zespole dotyczy działań wstępnych, wiążących się z koniecznością nabycia określonych umiejętności i sprawności zawodowej. Po przekroczeniu tego progu praca rozwija się w kierunku personalizacji i przechodzi z bieguna

¹ Podstawowe informacje na temat spektakli Odin Teatret zawiera artykuł Ferdinanda Tavianiego *Czarna legenda. Katalog przedstawień Odin Teatret*, wybór ilustracji Lluís Masgrau [w:] Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, podał do druku Lluís Masgrau, przeł. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, red. przekładu Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2003, s. 337-381. [Przyp. redaktora tekstu.]

techniki na biegun kreatywności. Odin Teatret zdaje się skupiać uwagę na badaniu indywidualnych możliwości aktora, dotyczących kształtowania energii podczas tworzenia postaci oraz nadawania jej różnych tonów i odcieni.

Przy tej okazji rodzi się nowa przestrzeń cielesno-konceptualna: *obecność sceniczna*, mająca we właściwy sposób ukierunkowywać kreatywne zdolności wykonawcy. Stajemy wówczas w obliczu aktorów, których twórcze zadanie nie polega ani na wcielaniu się w postać, ani na przedstawianiu jej, ani na zagłębianiu się we własną subiektywność w toku improwizacji. W Odin Teatret twórcza praca aktora skupia się na rozwijaniu indywidualnych metod dramaturgicznych, mających na celu wzbudzenie w aktorze obecności scenicznej, stanowiącej odpowiednik gotowości do natychmiastowej realizacji propozycji reżysera.

Wewnątrz tego rozległego terytorium, nazywanego „pracą aktora nad sobą”, Odin Teatret wyznaczył i przebadał teren szczególnie: domenę dramaturgicznej pracy aktora nad własną obecnością sceniczną.

Podejmując problematykę określoną przez Grotowskiego, przechodząc opisaną powyżej drogę rozwoju, zespół z Holstebro wypracował dynamikę działania, w której trening i próby jawią się nie tyle jako dwie przestrzenie nakierowane odpowiednio na pracę nad techniką i na pracę twórczą, ile jako dwa *aspekty* tej samej pracy, skupiającej się na rozwijaniu indywidualnej kreatywności. Trening to czas, w którym aktor samodzielnie bada możliwości intensyfikowania własnej obecności scenicznej, próby natomiast wyznaczają pewien kontekst narracyjny, określający związek aktorów z przyszłym widzem. W tym kontekście twórcza niezależność aktorów poddawana jest wymogom pracy zespołowej.

Główne zadanie reżysera, którego osoba jest niezbędna na tym etapie pracy, polega na zharmonizowaniu i zespoleniu wielu różnych indywidualności twórczych. W czasie prób przecinają się i nakładają na siebie dwa odmienne poziomy: indywidualny

i zbiorowy. Wskazówki udzielane przez reżysera i wymagania wynikające z pracy zespołowej znajdują zastosowanie w procesie adaptacji indywidualnych dramaturgii aktorów do potrzeb przedstawienia. Dzięki temu próby cechują się bogactwem i przypominają labirynt splecionych ze sobą różnych logik działania, potrzeb i osobistych motywacji.

Pracę aktorską w Odin Teatret cechuje niezwykle mocne napięcie pomiędzy jednością a wielością – pomiędzy jednostką a kontekstem, w jakiej przyszło jej działać; podstawami techniki ogólnej a indywidualnymi strategiami; zbieżnością problemów a rozbieżnością rozwiązań; językiem pracy zespołowej a prywatnym żargonem każdego z aktorów. Sądzę, iż to napięcie stanowi najbardziej oryginalny element, jaki Odin Teatret wniósł w dziedzinę pracy aktorskiej.

Zadanie, jakie stawia przed sobą niniejszy zbiór tekstów, polega na uwypukleniu tej dialektyki. Szczególny obszar badań stanowią dramaturgie indywidualne, w których aktorzy Odin nadają technice charakter osobisty. W Odin Teatret dramaturgia aktora niczym alchemia przemienia jedność w wielość.

Metodą, która wydała mi się najodpowiedniejsza do realizacji tego zadania, było porównawcze zestawienie poszczególnych dramaturgii czworga aktorów najdłużej pracujących w zespole, wciąż aktywnych zawodowo: Torgeira Wethala, Iben Nagel Rasmussen, Roberty Carreri i Julii Varley. Nie chodziło o ocenę indywidualnej pracy każdego z nich, lecz o udzielenie im głosu w kwestiach dotyczących ich sposobów działania.

W ciągu trzech lat – od lutego 1992 roku do chwili ostatecznego zredagowania tego tekstu w styczniu 1995 roku – miałem możliwość śledzenia codziennej pracy aktorów Odin Teatret, ich indywidualnego treningu, pracy pedagogicznej oraz prób. Wielokrotnie byłem świadkiem demonstracji ich pracy i spektakli. Powodowany ciekawością i zainspirowany pytaniami, jakie zrodziły się z tego bezpośredniego doświadczenia, nagrałem na

taśmę magnetofonową rozmowy przeprowadzone z każdym z aktorów na temat ich metod pracy. Następnie opracowałem i zmontowałem ten materiał, nadając mu ostatecznie formę wywiadów, w każdym przypadku pozostając wierny treści wypowiedzi i zachowując indywidualny język moich rozmówców. Moim zamiarem było takie skonstruowanie tekstu, aby w sposób organiczny ujawniały się w ich wypowiedziach wszelkie podobieństwa i rozbieżności. Najważniejsze jednak jest dla mnie owo dialektyczne napięcie pomiędzy jednością a wielością, o którym wspominałem wcześniej. Każdy z aktorów sprawdził ostateczną wersję tekstu i dokonał w nim poprawek.

Pragnąłbym złożyć im serdeczne podziękowania za umożliwienie mi dostępu do ich działań praktycznych oraz za cierpliwość i poświęcenie, jakie mi okazali, zaspokajając moją ciekawość.

Holstebro, styczeń 1995

Torgeir Wethal

INTERPRETACJA PARTYTURY

Jesteś aktorem o najdłuższym stażu w Odin Teatret. Dobrze byłoby więc zacząć od tego, jak przebiegała twoja praca przy pierwszych spektaklach realizowanych przez zespół.

Jednym z podstawowych elementów służących budowaniu roli, jakim się posługiwaliśmy, były improwizacje indywidualne. Początkowo miały one charakter bardzo osobisty, ich źródło tkwiło w pokładach naszej pamięci lub w snach. Wewnętrzna logika improwizacji rozwijała się na zasadzie ciągu nasuwających się skojarzeń. Stosując różne techniki, utrwalaliśmy improwizacje, aby można je było potem dokładnie powtórzyć. Montowaliśmy je później jeszcze raz, w taki sposób, że następstwo działań ulegało zmianie, jednak nie modyfikowaliśmy szczegółów w takim stopniu, jak następuje to obecnie. Nigdy nie sporządzałem notatek, aby zapamiętać, co miałem wykonać, jeśli chodzi o działania fizyczne czy dramaturgię spektaklu. Nie potrzebowałem też zapisywać zmian, jakie pojawiały się w kolejności moich oryginalnych skojarzeń ze względu na montaż proponowany przez reżysera. W czasie prezentacji spektaklu potrafiłem utrzymać ten nowy montaż asocjacji. Pamiętam, że byłem przekonany, iż możliwe jest stworzenie całego podziemnego nurtu przedstawienia, całej równoległej historii, posiadającej własną, kompletną logikę. Nigdy mi się to jednak nie udało. Najbliższy realizacji tej idei byłem w spektaklu *Kaspariana* (1967), ale nawet tam wewnętrzne życie przypominało raczej zbiór bajek.

Ta technika pracy polegała na traktowaniu pozostałych aktorów i przestrzeni spektaklu jako czegoś w rodzaju ekranu, na którym można wyświetlać obrazy uzyskane w impro-

wizacjach wyjściowych. Jeśli, powiedzmy, w improwizacji stałem twarzą w twarz z ukochaną osobą, projektowałem tę postać na aktora, który w przedstawieniu znajdował się przede mną.

Technika, o której mówię, zmieniała się bardzo wraz z upływem lat, stanowi ona jednak istotną część mojego aktorskiego doświadczenia. Czasami wciąż jeszcze stosuję ją w niektórych fragmentach spektaklu. Skomponowane i utrwalone partytury fizyczne, poddawane ponownemu opracowaniu, zmontowaniu i przekształceniu wspólnie z reżyserem, nazywamy „materiałem”. Improwizacja typu osobistego jest tylko jednym z wielu sposobów, aby go stworzyć.

Kiedy przystępujemy do budowania spektaklu, mamy zazwyczaj jakiś główny temat. Jednak jeśli chodzi o mnie, nigdy nie rozpoczynam od niego. Najpierw tworzę materiał na przykład poprzez improwizacje. Pojawia się wtedy podstawowy problem: jak je utwalić? Jeśli bowiem partytury, z którymi pracuję, nie zostaną utrwalone w taki sposób, abym mógł je dokładnie powtórzyć, niczemu nie służą. Ani reżyser, ani ja nie mamy żadnego obiektywnego narzędzia, które pozwoliłoby nam rozwinąć naszą wspólną pracę.

Jak zmienił się twój sposób pracy?

W początkowym okresie, kiedy aktor wykonywał improwizację, pozostali obserwowali to, co robił i zapisywali jego działania. Potem, wspólnymi siłami, usiłowaliśmy tę improwizację odtworzyć. Wywoływało to za każdym razem wiele dyskusji i gubiliśmy dużą ilość szczegółów. Nieco później próbowaliśmy utrwalać improwizacje, posługując się kamerą wideo, co umożliwiałoby nam rekonstrukcję działań z najdrobniejszymi elementami. Była to praca pochłaniająca dużą ilość czasu (tydzień lub dziesięć dni na odtworzenie jednej dziesięciominutowej improwizacji), ale dzięki temu otrzymywaliśmy najbogatszy materiał, o największej liczbie szczegółów.

Parę razy próbowaliśmy pracować w dużo „zimniejszy” sposób. Z czasem każdy z aktorów zaczął rozwijać własne techniki komponowania materiału, wypracował indywidualne strategie tworzenia i utrwalania go, w których nie zawsze punktem wyjścia była rzecz istotna na poziomie osobistym.

Jeśli wykonujesz bardzo osobistą improwizację, wychodząc od rzeczy ważnych dla ciebie, skojarzenia z tej improwizacji pozostają żywe wewnątrz twoich działań. Nie jest łatwo się ich pozbyć. W procesie pracy musisz ich bronić i ochraniać je, ponieważ to one ożywiają twoje działania. W ten sposób stajesz się jednak trudnym partnerem dla reżysera, kiedy chce on coś w tych działaniach zmienić.

W owym „chłodnym” sposobie pracy chodzi nie tyle o improwizowanie, ile o wykonywanie działań i komponowanie z nich partytur.

Czy mógłbyś przybliżyć niektóre z technik, jakie stosujesz przy tworzeniu tych „zimnych” improwizacji?

Stosuję ich kilka. Jedną nazywam na przykład „improwizacją wystawioną na scenie”. Najpierw wykonuję kilka drobnych działań, które funkcjonują niczym pojedyncze, niemające ze sobą żadnego związku, słowa. Następnie staram się wytworzyć pomiędzy nimi pewną relację, budując krótką historię. Opracowując każde z działań, podejmuję decyzję o tym, kim jest mój partner, wyznaczam odległości (wiele z moich działań wyglądałaby zupełnie inaczej, gdybym zamiast do osoby stojącej naprzeciw mnie, kierował je na przykład do kogoś na drugim końcu sali). Tego rodzaju improwizację można utrwalić bardzo szybko. W tym przypadku historia nie ma dla mnie większego znaczenia, jest raczej narzędziem roboczym, pozwalającym mi połączyć, utrwalić i zapamiętać działania. Jeśli potem postanowimy wykorzystać tę partyturę działań w scenie z innym aktorem, ostateczna forma i motywacja moich działań będą w znacznym stopniu zależały od tego, co zrobi mój partner

oraz od tego, jak odczytam daną sytuację, a także od mojego nastawienia wobec całości.

Stosuję także technikę, którą nazywamy „krok po kroku”. Wykonuję działanie, potem jeszcze jedno i zatrzymuję się. Wracam do początku i powtarzam oba działania wyjściowe, dodając trzecie. Zatrzymuję się ponownie i powtarzam wszystko, dorzucając czwarte działanie i tak dalej. W ten sposób, w stosunkowo krótkim czasie, aktor jednocześnie tworzy i utrwała materiał.

Jeszcze inna technika nazywana jest przez nas „improvizacją z synonimami”. Pracuję na przykład nad wersem hymnu norweskiego: „Tak, my kochamy ten kraj...”. Pierwszymi moimi skojarzeniami, kiedy wypowiadam słowo „tak”, są „małżeństwo”, „obrózka”, i na ich podstawie buduję działanie. Mówiąc „my”, myślę o tłumie ludzi i buduję następne działanie. „Kochamy” – myślę o miłości. „Ten kraj” – zakreślam ręką kontur Norwegii. Nikt nie wie, co właściwie robię. W początkowym etapie pracy nie liczy się zatem fakt, że moje działania są banalne. Tekst pełni funkcję sznura, który rozwieszam w pamięci, aby uchwycić się go, gdy zapamiętuję i powtarzam materiał.

Kiedy aktor pracuje nad improvizacjami przez tyle lat, nawet jeśli znajdzie sto sposobów ich wykonywania, zakorzeniają się w nim pewne schematy, powtarzające się wbrew jego woli – pewne określenia, podobny wyraz twarzy, te same sposoby pracy z ciałem. Może się komuś wydawać, że jest nadzwyczaj oryginalny, w rzeczywistości jednak powiela samego siebie. Aby tego uniknąć, w czasie przygotowań spektaklu *Oxyrhicus Evangeliet* (*Ewangelia z Oxyrhynchos*; 1985) podjąłem próbę rozwinięcia nowej techniki tworzenia materiału. Zamiast budować swoje improvizacje wokół pierwszej osoby czasu teraźniejszego, zacząłem wychodzić od trzeciej osoby czasu przeszłego. Zamiast od „ja robię” – od „on zrobił”. Znalazłem dzięki temu nową jakość, pozwalającą mi porzucić własne schematy.

Wszystko to należy do wstępnej fazy pracy, w trakcie której samodzielnie tworzysz i komponujesz swój materiał sceniczny. Następny etap polega na konfrontacji z partnerami i tym, co oni przynoszą. Jaki jest więc jego przebieg, a przede wszystkim, jak spotkanie z innymi aktorami wpływa na to, co sam wypracowałeś?

Jeśli zamiast tworzyć materiał na podstawie improwizacji osobistych, buduję działania w sposób intelektualny, czyli – jak powiedziałem wcześniej – „zimny”, to na początku mają one pewne znaczenia, motywacje i historie. Jednak motywacje te są dość słabe, mało dla mnie istotne. Są bowiem tylko narzędziem służącym zapamiętywaniu materiału i złożeniu go w całość. Po jakimś czasie, gdy przyswoję już materiał i skonfrontuję go z tym, co robią koledzy, bardzo często owe początkowe motywacje nie pozwalają mi być dostatecznie „obecnym”. Praca nad spektaklem toczy się dalej, mi zaś pozostaje w rękach partytura fizyczna, którą trzeba przekształcić, a czasami przewrócić na nice.

Mogę na przykład skomponować pięć działań z kijem, połączyć je, i już mam partyturę. Jeśli zacznę pracować nad tą partyturą i będę w tym czasie wciąż myślał o kiju, to do widza dotrze jedynie seria czysto formalnych działań. Taka partytura może posłużyć za bazę w pracy, ale potem trzeba znaleźć sposób jej interpretowania, nadawania jej nowej logiki, pewnych „dlaczego”. Kiedy spektakl jest skończony, istota partytury leży nie w tym, co się robi, lecz dla czego się to robi. Muszę zatem wymyślić całą strategię interpretowania swojej partytury. Podczas tej pracy nad interpretacją mogę zmieniać swoją motywację, utrzymując zewnętrzną strukturę działań. Mogę też postąpić zupełnie inaczej – zmienić formę zewnętrzną, nie naruszając wewnętrznej motywacji.

Bardzo często mówi się o precyzji działań fizycznych, co jest niezwykle istotne, jednak dla mnie dużo ważniejsze jest to, abym był precyzyjny, jeśli chodzi o moje „dlaczego”. Precyzja jest zatem czymś wewnętrznym. W procesie pracy mogę wciąż

improvizować w obrębie swoich partytur, pragnąc odszukać i utrwalić owe „dlaczego”, ożywić je i zmienić ich jakość energetyczną. Kiedy spektakl jest już gotowy, a proces pracy nad nim był dostatecznie długi, to motywacje składające się na wewnętrzną logikę aktora uzyskują niezwykłą spistość.

Centralnym punktem twojej pracy jest więc nie tyle tworzenie materiału, ile proces ponownego opracowania, jaki podejmujesz w trakcie prób. Czy mógłbyś sprecyzować, jak przebiega ta praca?

Jak już powiedziałem, czasami zmieniam wewnętrzne obrazy należące do partytury moich działań. Mogę umieścić w spektaklu cały fragment jakiejś improwizacji, nie używając jednak obrazów, jakie jej początkowo towarzyszyły. W procesie pracy tworzę inne obrazy, które mogą być równoległe do tych, jakie w moich działaniach dostrzega widz. Jeśli wykonuję na przykład improwizację na temat walki bokserskiej, w której mój przeciwnik zadaje mi cios w twarz i powala mnie na ziemię, to utrwalam działanie, które to obrazuje. Wykorzystuję je potem w spektaklu i przekształcam w reakcję na czyjąś słowną ripostę, tak jakbym nie chciał jej usłyszeć albo jakby to ona doprowadzała mnie nieomal do upadku. W takiej sytuacji mogę myśleć o usłyszanej kiedyś odpowiedzi, która sprawiła mi ból, zachowując jednak fizyczny kształt pochodzący z partytury.

Kolejną możliwością jest opracowanie działań polegających na przykład na reagowaniu na tekst lub na określonej scenę. Kiedy mam na przykład wypowiedzieć słowa: „Tu, gdzie wkrótce wszystko się skończy i wszystko się rozpocznie”, koszmarna, dokuczliwa myśl, że wszystko zacznie się od nowa, wywołuje moją konkretną reakcję. Tworzę i utrwalam działanie będące emocjonalną reakcją na tekst. Później, podczas kolejnych prób, pracuję nad tym działaniem i jego wewnętrzną motywacją, chcąc powoli utrwalić pewną sekwencję.

Często jest to kombinacja różnych elementów. To znaczy, że zachowuję wszystkie moje obrazy wyjściowe, nie zmieniając ich, a jednocześnie podbarwiam je w procesie pracy. Mogę na przykład interpretować je z „wściekłością” lub z „uczuciem”, czasami wystarcza zmiana p a r t n e r a w „wewnętrznej historii”. Mogę również dorzucić nowe wyobrażenia, które uzupełnią obrazy wyjściowe, nadając inną „temperaturę” moim działaniom. Do pewnego stopnia przypomina to sytuację, w której umieściłbym wewnątrz mojego materiału dodatkową pamięć zachowującą wyjściowe obrazy.

Gdzie w pracy podczas prób widziałbyś miejsce postaci?

Przystępując do prób nie mogę myśleć w kategoriach postaci. Mogę ewentualnie użyć jej jako dodatkowego elementu, nie powinienem jednak zastanawiać się, czy rozmaite działania, które komponuję, pasują lub nie pasują do mojej postaci. Jej opracowanie jest jednym z zadań należących do reżysera. Prawdopodobnie ja również mógłbym to zrobić pod koniec prób, ale jeśli już w pierwszej fazie użyję postaci jako „filtra” wszystkich swoich działań, zostaną przez nią „zdławiony” i znajdę bardzo niewiele propozycji. Postępując inaczej, mam możliwość odnalezienia pewnych „pokładów nielogicznych” w logice tego, co składa się na złożoność spektaklu.

Jak przebiegała ta część twojej pracy w przypadku *Kaosmosu*?

Kiedy zaczęliśmy pracę nad tym spektaklem, nie rozmawialiśmy o temacie i postaciach; dookreślało się to stopniowo, w trakcie prób. Po raz pierwszy od wielu lat poczułem, że mam całkowitą swobodę w działaniu, w poszukiwaniu sposobów interpretacji partytur.

Niektóre z moich działań w tym spektaklu mają swoje źródło w dawno utrwalonych improwizacjach. Inna, niewielka ich część, pochodzi z wykonanych specjalnie improwizacji, mniej lub bardziej osobistych. W dwóch lub trzech

fragmentach posiłkuję się ich wyjściowymi motywacjami, jednak większa część materiału powstała dzięki prostym improwizacjom, opracowanym następnie podczas prób. Chodzi o miniimprowizacje, o reakcje na to, co dzieje się wokół mnie. Później moja praca polegała na stworzeniu wspomnianych „dlaczego”, które tchnęłyby w ten materiał więcej życia. Czasami motywacje te mogą być bardzo złożone, zbudowane z czterech lub pięciu nakładających się elementów. Wiem doskonale, że moje działania widziane z zewnątrz mogą mieć inne znaczenie niż to, jakie ja im przypisuję; znaczenie to nadaje im kontekst czy dramaturgia opracowana przez reżysera.

W pewnym momencie wiedzieliśmy już, że zagram Chrystusa powracającego na ziemię. Podczas prób wielokrotnie siadałem na ławkach stanowiących część scenografii i nic nie robiłem. Po prostu zagłębiałem się w swoim świecie. Aby wypełnić jeden z tych momentów, wybrałem sześć czy siedem różnych pozycji odwołujących się do wyobrażeń postaci Chrystusa. Zmniejszyłem nieco ich rozmiar, poddając jedynie sugestię. Dołożyłem do tego osobisty dialog z tym, co działo się na scenie. Złożyły się nań momenty akceptacji i niezgody, zmęczenia, w których nie chcę słyszeć jakiejś kwestii, ponieważ wzbudza ona moją odrazę. Wszystko to mówiłem sam do siebie. Ponieważ całość stała się nadmiernie sformalizowana, któregoś dnia sprzeciwiłem się reżyserskiemu montażowi. Zapytałem: Dlaczego nie zmienimy tego fragmentu?, Dlaczego wszystko staje się takie tradycyjne? Zachowałem ten dialog i włączyłem go do działań. Wypracowałem wewnętrzne życie fragmentu spektaklu, splatając i nakładając na siebie cztery różne elementy: pozycje siedzącego Chrystusa, dialog osobisty z moimi kolegami, dialog zawodowy z reżyserem i cielesną pamięć sytuacji obrzydzenia i zmęczenia.

Tydzień po premierze zmieniliśmy zresztą interpretację tej postaci. Z dosłownego odpowiednika Chrystusa zrobiliśmy ko-

goś w rodzaju pijaka albo skacowanego wschodnioeuropejskiego intelektualisty. Nie zmieniłem swoich działań, ale nadałem im nowy odcień. Sytuacja ta stworzyła wiele nowych możliwości, szczegółów, aspektów, z którymi mogłem pracować, intensyfikując swoją obecność. Robiłem to jednak stopniowo, nawet podczas prezentacji spektaklu. Mój sposób pracy sprawia, że rzadko jestem gotowy, kiedy nadchodzi dzień premiery. Na ogół potrzebuję około stu powtórzeń, zanim poczuję, że praca stała się kompletna.

Sądzę, że zasadniczym punktem twojej pracy jest to, co nazywasz „interpretacją partytury”. Czy mógłbyś podać więcej przykładów? Jak wyjaśniłbyś to sformułowanie?

Mówimy teraz o partyturze końcowej, czyli o utrwalonych działaniach budujących spektakl. Faktycznie mogą one być przeze mnie interpretowane w taki sam sposób, w jaki aktor interpretuje jakiś tekst. Kiedy sięga po dzieło Szekspira i znajduje w nim różne cechy swojej postaci, każda kwestia roli objawia mu inne jej aspekty, wskazując trop naprowadzający go na właściwy kierunek gry. Podobny proces może występować również na poziomie fizycznym podczas pracy w sali, kiedy za punkt odniesienia służy partytura, a nie tekst. W procesie interpretacji partytura przekształca się w coś osobistego, mimo że została stworzona w sposób „zimny”, techniczny.

W pracy opierającej się na improwizacjach typu osobistego, gdzie punktem wyjścia są ważne doświadczenia, zasadniczym problemem jest utrzymanie wewnętrznego życia działań, mimo wszelkich zmian zewnętrznych. Nie opracowuję wtedy osobistych skojarzeń zasilających moje działania, muszę je chronić ze względu na zmiany wprowadzane w trakcie prób. Jeśli podstawę tego, co robię, stanowi szereg działań, które stworzyłem i utrwaliłem, praca z nimi daje mi wiele możliwości dramaturgicznych, ponieważ z większą łatwością mogę śledzić wskazówki, jakie daje mi reżyser, i sam wysuwać nowe propozycje. Dzia-

łania takie często pozbawione są jednak siły i wibracji typowej dla improwizacji osobistych. Kiedy pracuję w sposób „zimny”, problem, jaki się pojawia, polega na konieczności ponownego improwizowania wewnątrz działań po to, aby zaszczyć w nich życie, rozwibrować je. Potrzebuję do tego wielu „głosów” rozbrzmiewających jednocześnie, niczym w partyturze dyrygenta orkiestry symfonicznej.

Mógłbym porównać rezultat do wielu podziemnych labiryntów, w których skaczą z jednego w drugi, albo przemierzam kilka z nich jednocześnie. Niektóre odcinki tej drogi nakładają się na siebie. Mimo to, zawsze istnieje jakiś główny, najważniejszy szlak. Inne są tylko jego echem, nadającym mu określoną barwę i wzbogacającym go.

Jak, zgodnie z twoim podejściem do pracy, zdefiniowałbyś koncepcję „podpartytury”?

Nie posługuję się tym słowem, ponieważ w najważniejszych fragmentach spektaklu – tych, które przemawiają bezpośrednio do uczuć widza – nie może istnieć podział na partyturę i podpartyturę. Moim zdaniem, aby fragmenty te mogły spełnić swoją funkcję, muszą zostać skomponowane z działań, w których myśl łączy się z wolą, pragnieniem i tak dalej. Wszystkie te elementy muszą stanowić jedno. Nie może być niczego „pod” lub „nad”. Wszystko powinno dziać się równocześnie, tak aby widz odbierał te elementy w tej samej chwili.

Oczywiście istnieją części spektaklu, w których odwołujesz się do intelektu lub do uczuć widza, ale nawet wtedy musisz dokonać połączenia, przeżywać tę dwoistość jednocześnie, tak jak się to dzieje w życiu codziennym. W przeciwnym razie okażesz się niewiarygodny, tak jakbyś występował w dubbingowanym po włosku – albo, co gorsza, po norwesku – filmie ukazującym Chruszczowa walącego butem w podium podczas przemówienia. Będziesz przypominał Nixona, który pokazywał literę „V”, znak zwycięstwa, nie potrafiąc zsynchronizować tego gestu

z wypowiedzianymi słowami lub uczuciami, jakie próbował wyrazić. Wiarygodność zależy od tego, czy akcja i reakcja stanowią jedno z wolą, myślą i uczuciem.

W jaki sposób co wieczór, przez wiele lat, utrzymujesz swoją obecność wciąż żywą, nawet wówczas, gdy proces interpretacji partytury dobiegł już końca?

Podczas prezentacji spektaklu, gdy proces prób już się zakończył, moje wewnętrzne motywacje, dramaturgia spektaklu, relacja z tą dramaturgią i z kolegami już zostały zdefiniowane. Wszystko to stapia się i przekształca w coś, co nazywam po prostu „tu i teraz”. Nauczyłem się wszystkich kroków tańca i wiem, dlaczego przyszedłem na zabawę... Pozwala mi to za każdym razem odnaleźć świeżość i nowe spojrzenie, tak charakterystyczne dla działań wykonywanych po raz pierwszy; pozwala spontanicznie reagować na rzeczy dziejące się wokół mnie, również na „potknięcia”. Jest to rezultat długiego procesu pracy, wynikający właśnie z „interpretacji partytury”.

Zanim zacząłem pracę w Odin Teatret, grałem w Oslo w tradycyjnej komedii rolę małego chłopca, syna. Wykonywaliśmy tam bardzo obrazową i zabawną scenę. Za każdym razem, gdy kończyłem swój występ, byłem oklaskiwany. Tak było przez pierwszych trzydzieści albo czterdzieści prezentacji, potem jednak oklaski już nigdy się nie pojawiły. Będąc młodym aktorem, bardzo to przeżyłem. Próbowałem wszystkiego, starałem się dociec, co zmieniło się w mojej grze, co zgubiłem, ale nigdy nie udało mi się tego dowiedzieć.

Wiele lat później uświadomiłem sobie, że stanowi to doskonały przykład pokazujący, jak ważne jest, aby aktor potrafił zbudować solidną podstawę, na której wspiera się jego gra w spektaklu.

Jednak... pomijając wszystko, co powiedziałem do tej pory, muszę wyznać, że pracuję obecnie nad pewnymi fragmentami spektaklu nieposiadającymi tak istotnej i złożonej podstawy. Te-

raz podchodzę do tego być może nieco swobodniej. Z czasem pojawia się ryzyko zatracenia szczególnego rodzaju jakości.

Czemu więc to robisz?

Bo jestem ciekawy, co się wydarzy, ale przede wszystkim dlatego, że mam na to ochotę.

Rozmowy z Torgeirem Wethalem, wykorzystane w tekście, przeprowadzono w lipcu 1992 i grudniu 1994 roku. W tekście zawarty został także fragment opisu jego pokazu pracy *The Paths of Thought* (*Ścieżki myśli*).

Iben Nagel Rasmussen

DRAMATURGIA POSTACI

W jaki sposób utrwalasz stworzony przez siebie materiał sceniczny?

Czasami sporządzam opis – techniczne notatki na temat wykonanych przez siebie działań, ewentualnie używam jakiegoś obrazu lub nadaję działaniu określoną nazwę, która potem pomaga mi je sobie przypomnieć. Jednak tak naprawdę nie piszę dużo. Są aktorzy, którzy podczas utrwalania improwizacji w znacznym stopniu opierają się na opisie, mają zdolność przypominania sobie dzięki tekstowi. Ja – żeby utrwalić działania – muszę je powtarzać. Jeśli tego nie robię, zapominam, nawet gdybym wcześniej je zapisała. Powtarzając, zapisuję je w swoim ciele. Początkowo miałam większą skłonność do sporządzania opisu, ale później zaczęliśmy korzystać z nagrań wideo, co sprawiło, że odzwyczaiłam się od opisywania swoich improwizacji.

Czy twoim zdaniem należy polecać wideo do utrwalania improwizacji?

Sądzę, że jest to godne polecenia jedynie w przypadku doświadczonych aktorów. Nie zaproponowałabym pracy z kamerą wideo młodemu wykonawcy, bo najprawdopodobniej skoncentrowałby się on na tym, co zewnętrzne, umknęłoby mu natomiast to, co dla mnie jest kwestią zasadniczą, czyli wewnętrzną wartość improwizacji. Kiedy widzisz młodego aktora, który wiele pracował w obecności kamery, zdajesz sobie sprawę, że to, co robi, jest zbyt techniczne, zimne, a nawet – jeśli wolisz – zbyt estetyczne.

Czy teraz wciąż używacie wideo przy pracy?

Zdarza się, że tak, ale obecnie pracujemy w zupełnie inny sposób. Kiedy używa się kamery, widać wszystkie najdrobniejsze szczegóły improwizacji. Przedtem, aby je zapamiętać i utrwalić, potrzebowaliśmy co najmniej tygodnia. Praca koncentrowała się w znacznym stopniu na jak najdokładniejszej rekonstrukcji tego, co zrobiliśmy wcześniej. Przez pół godziny improwizowaliśmy i potem uczyliśmy się tych improwizacji od początku do końca. Następnie Eugenio oglądał materiał, dokonywał selekcji fragmentów i montował z nich partyturę. Teraz Eugenio nie śledzi już całego procesu pracy aktorskiej, to my sami komponujemy nasze partytury, dlatego też praca skupia się w dużo większym stopniu na tworzeniu dramaturgii, a nie tylko na samym fakcie zapamiętania improwizacji. Obecnie nie improwizuję już tak jak dawniej, nie daję się ponosić przez pół godziny, żeby potem utrwalić to, co zrobiłam. Takie działanie byłoby może dobre dla młodego aktora, pozwoliłoby mu prawdopodobnie odnaleźć inne rozwiązania, sposoby zachowania, poruszania się. Ale starszy aktor Odin Teatret przeszedł już przez tak wiele sposobów pracy ciałem, że gdyby zaczął robić improwizacje tego typu, najpewniej nie znalazłby nic nowego, powielalby jedynie schematy, które ma już w głowie i w ciele. Zatem dla doświadczonego aktora najważniejsze są jego zdolności dramaturgiczne, tzn. umiejętność k o m p o n o w a n i a improwizacji.

W tej chwili improwizacja jest dla mnie czymś podobnym do kompozycji muzycznej – sama wybieram i komponuję materiał. Rezultatem mojej improwizacji nie jest już półgodzinny, surowy materiał, lecz coś w rodzaju scenicznej poezji, posiadającej własne metrum, rytm, akcenty, frazę... Oznacza to, że sama dokonuję pierwszego montażu swojej improwizacji. Całe *Itsi-Bitsi* zostało opracowane w ten sposób. Wszystkie partytury spektaklu skomponowałam sama. Eugenio nie usunął prawie niczego, pozmieniał jedynie drobne szczegóły, ale same partytury były już zmontowane.

Czy młody aktor mógłby pracować w ten sposób, to znaczy, czy mógłby sam dokonywać montażu swoich partytur?

Myszę, że tak. Istnieje jednak wtedy to samo niebezpieczeństwo, co w przypadku używania wideo – nadmierna samokontrola. Jeśli nie doświadczysz najpierw pewnego nurtu, który charakteryzuje improwizację „nieprzerwaną”, kiedy nikt cię nie zatrzymuje i możesz całkiem swobodnie „pofrunąć” – to znaczy, kiedy nie musisz twardo stać na ziemi i zastanawiać się wciąż nad tym, co robisz – będzie ci bardzo trudno skomponować improwizację, ponieważ nie będziesz wówczas wiedział, jak tchnąć w nią powietrze, które pozwoli unieść się komponowanym przez siebie fragmentom. Sądzę, że dając się ponieść improwizacji, łatwiej jest znaleźć siłę, która cię napędza, dopiero później można przystąpić do k o m p o n o w a n i a.

W każdym razie, kompozycja może być także bardzo skutecznym sposobem na to, by nauczyć się „latać”. Jest to jednak dynamika pracy należąca do dziedziny treningu, a nie do sfery tworzenia materiału do spektaklu. Na tej właśnie kwestii koncentruję się w trakcie mojej pracy z uczniami. Podczas treningu powinni natychmiast „wzlecieć”; treningu nie można prowadzić tylko po to, aby nauczyć się szeregu drobiazgów technicznych. Chodzi o to, aby dobrze przyswoić sobie trzy lub cztery działania i potem błyskawicznie rozpocząć improwizację, dokonując k o m p o z y c j i wyuczonego materiału, przechodząc od jednego działania do drugiego, przeplatając je, zestawiając, zmieniając ich kolejność, różnicując rytm, temperaturę i jakość energetyczną. Najistotniejsza w treningu jest nauka „latania”, podczas której posługujesz się kilkoma elementami, służącymi ci za podstawę. Tego typu praca, polegająca na swobodnej czy improwizowanej kompozycji, może trwać godzinę lub półtorej, ale później każdy uczeń wykonuje jakiś krótki fragment sam, na środku sali. Jest to bardzo ważne, ponieważ młody człowiek powinien być zdolny do odnalezienia energetycznego przepływu

nie tylko wtedy, gdy jest otoczony przez innych działających, a tym samym stymulujących go ludzi, ale też kiedy sam mierzy się z pustą przestrzenią.

Jeśli dobrze przygotujesz aktora podczas treningu, możesz potem skierować nurt jego energii w stronę pracy nad improwizacjami służącymi stworzeniu spektaklu.

A jakie w tym zakresie były twoje własne doświadczenia?

Dojrzywałam jako aktorka bardzo powoli. Nie należę do tych, którzy w ciągu dwóch lat osiągają nadzwyczajne rezultaty. Potrzebowałam czterech sezonów, aby do czegoś dojść – do czegoś, co w moim odczuciu należało naprawdę do mnie. Gdy zaczynałam, sądziłam, że trening nie ma nic wspólnego z improwizacjami lub z tym, co robiłam w spektaklu. Dla mnie były to dwie zupełnie różne rzeczy. Później odkryłam, że pomiędzy tymi, pozornie tak odmiennymi sprawami, istnieje zależność, ukryte połączenie. Nie powinno się stosować elementów treningu w spektaklu, trzeba raczej wykorzystywać je do nauki „latania”. Trening jest tym, co pozwala ci w bardzo szczególnie sposób dojść do przedstawienia. Dlatego niezwykle ważne jest, aby trening stanowił stały element pracy. Na tym właśnie polega moje aktorskie doświadczenie, ponieważ kiedy przyszłam do Odin Teatret, odbywaliśmy godzinę treningu fizycznego, godzinę akrobatycznego i godzinę wokalnego. W sumie każdego dnia poświęcaliśmy na trening cztery godziny bez przerwy. Cała moja aktorska edukacja była nauką pływania, polegającą na rzuceniu się w energetyczny nurt jak w wodę. Na początku trening jest bardzo męczący – to czysta technika, robisz wszystko w sposób gimnastyczny. Stopniowo jednak odnajdujesz nurt powietrza niezbędnego, aby się „wznieść”.

Powiedziałaś wcześniej, że twoje podejście do pracy jest teraz całkiem inne, że skupiasz się bardziej na kompozycji. Jaką drogę przeszłaś, zanim osiągnęłaś umiejętność komponowa-

nia, a nie tylko improwizowania fragmentów, które później wykorzystywane są na scenie?

Początkowo trening i praca nad spektaklem były w Odin dwoma odmiennymi światami, których nie wolno było mieszać. W momencie tworzenia spektaklu praca aktora skupiała się na realizacji długich improwizacji, utrwalanych z pomocą kolegów, a później przy użyciu wideo. Następnie Eugenio je montował. Tak było aż do spektaklu *Dansenes Bog (Księga tańców; 1974)*, który wyjątkowo został skonstruowany na podstawie ćwiczeń wykonywanych podczas treningu. Tu pojawiła się po raz pierwszy aktorska dramaturgia. Aktorzy nie poprzestawali na robieniu i utrwalaniu improwizacji, ale komponowali, opracowywali swój materiał sceniczny. Niezwykle istotne było dla mnie odkrycie, że aktor oprócz tworzenia materiału może go także samodzielnie opracowywać, tak aby reżyser nie musiał narzucać mu w ł a s n y c h pomysłach. Jako aktor możesz wykonać twórczą pracę, którą potem przedstawiasz reżyserowi, dzięki czemu może dojść do szczególnego spotkania na gruncie zawodowym.

Później nadszedł czas spektaklu *Come! And the Day Will Be Ours (Przyjdź! A nasz będzie dzień; 1976)*, w którym powróciliśmy do systemu pracy polegającego na tworzeniu i utrwalaniu improwizacji. Jednak dla mnie było to już coś nowego. Zaczęłam zdawać sobie sprawę, że typ energii używanej przeze mnie w improwizacjach jest bardzo bliski temu, którym operuję w czasie treningu. Gdybym nie wykonywała ówczesnego treningu – bardzo ostrego, z intensywnym ruchem w przestrzeni, ze skokami – nie wykonałabym także tych improwizacji i Szaman, którego grałam w tym spektaklu, nie poruszałby się tak, jak się poruszał. Zmieniło to nieco mój system pracy: w improwizacjach nie myślałam już o konkretnym temacie. Wiedziałam, że jestem Szamanem, co nasuwało mi natychmiast na myśl pewien kolor, fakturę, typ energii, którą wcześniej nieświadomie wypracowałam podczas treningu. Kiedy improwizowałam

swoją partyturę, przypominałam obraz, ale nie z dziedziny malarstwa figuratywnego, raczej jedną z kompozycji Kandinskiego, pełną plam, smug, kresek... Rzecz jasna, mogłam pozwolić sobie na taką pracę, ponieważ dysponowaliśmy wideo. W tym czasie zaczęłam pojmować, że energia, którą operujesz w treningu, zabarwia pracę nad improwizacjami.

Objawiło mi to pewien dramaturgiczny wymiar treningu, który w jakiś sposób mógł zapewnić mi niezależność w relacji z reżyserem. Trening mógł być momentem, w którym wzbudzam i komponuję energię, z jakiej korzystam potem w improwizacjach. To był następny krok.

W okresie realizacji *Brechts Aske (Popioły Brechta; 1980)* zmieniałam swój sposób pracy – w tym sensie, że zamiast tworzyć spontanicznie swoją postać w toku improwizacji, skonstruowałam ją wychodząc od pracy nad kompozycją realizowaną podczas treningu. Eugenio zaproponował mi opracowanie postaci Kattrin i zaczęłam szukać dla niej kostiumu. To była pierwsza rzecz. Następnie zaczęłam budować postać, wypracowując określone modele zachowań. Zadawałam sobie pytania: Jak chodzi Kattrin? – i szukałam dziesięciu sposobów chodzenia; Jak się czuje? – i szukałam dziesięciu sposobów odczuwania; Jak porusza ramionami? – i tak dalej. To nie trening zabarwiał moje improwizacje, odwrotnie – to raczej ja sama posłużyłam się nim świadomie do znalezienia typu energii, którego potrzebowałam do wykreowania tej postaci. Nie wykorzystałam tej pracy w spektaklu b e z p o ś r e d n i o, zbudowałam raczej bazę dla tego, co można było zobaczyć w *Popiołach Brechta*. Posłużyłam się nią do znalezienia postaci. W pewnym stopniu miałam postać Kattrin do dyspozycji, mogłam z nią zrobić, co chciałam. Nie chodzi o to, że wykonywałam jakieś ustalone ruchy, dysponowałam raczej określoną jakością energetyczną. Z jednej strony jakość ta pobudzała mnie do grania w konkretny sposób, z drugiej zaś dawała mi ogromną niezależność. W rzeczywistości wykonałam stosunkowo niewiele im-

pro wizacji do spektaklu. Wystarczyło, że Eugenio powiedział, co mniej więcej powinna robić Katrin, do czego dołożyłam to, co mogłam odnaleźć sama.

W tym czasie graliśmy też spektakl zatytułowany *Milionen* (*Milion*; 1978), który ponownie opierał się na materiałach zebranych i opracowanych przez aktorów.

Potem nadeszła kolej na *Ewangelię z Oxyrhynchos*. Ja jednak nie brałam udziału w tym przedstawieniu, ponieważ wolałam kontynuować pracę z Farfą. Wtedy właśnie wraz z Césarem Brie postanowiliśmy zrobić *Bryllup Med God* (*Zasługiny z Bogiem*; 1984). Ten spektakl stanowił krok naprzód w tym znaczeniu, że nasza praca aktorska nabrała klarownego wymiaru dramaturgicznego, który stał się widoczny na końcu przedsięwzięcia. My sami, a nie reżyser, wybraliśmy postać Niżyńskiego jako temat. Poza tym, nie ograniczaliśmy się już do przedstawienia Eugeniowi surowego materiału, ale opracowaliśmy go, skomponowaliśmy i powiązaliśmy ze sobą drobne sceny, które miały wartość same w sobie. Eugenio rzecz jasna przepracował je potem jeszcze raz.

Kiedy przyglądam się z pewnej perspektywy swojej zawodowej drodze, zaczynam zdawać sobie sprawę, że wszystko zmierzało ku aktorskiej niezależności, która osiągnęła swój punkt kulminacyjny w *Itsi-Bitsi* (1991). W tym przypadku, poza przygotowaniem tekstu do spektaklu, skomponowałam i zbudowałam strukturę całości. Eugenio dokonał wielu zmian, ale nie zmienił prawie niczego w wewnętrznej strukturze scen. Opracowany w takim stopniu materiał, jaki aktor przedstawia reżyserowi, nie stanowi już improwizacji, lecz autentyczną kompozycję dramaturgiczną. Aktor nie ogranicza się do improwizowania po to, żeby powstały działania fizyczne, ale tworząc dla nich strukturę w określony sposób, nadaje im jedność, wewnętrzną spójność. *Itsi-Bitsi* nie jest montażem materiału scenicznego, to montaż sekwencji dramaturgicznych skomponowanych przez aktorów; ich struktura pozostała niezmienną aż do osiągnięcia ostatecznego rezultatu.

Sądzę, że w *Itsi-Bitsi* rozstrzygnęła się ważna kwestia. Był to moment, w którym skryształizowało się, a jednocześnie zamknęło poszukiwanie mojej aktorskiej niezależności. To tak, jakby w tym spektaklu dopełniła się pewna konieczność, stanowiąca motywację całej mojej drogi zawodowej. *Itsi-Bitsi* to spektakl, który musiałam zrobić.

A teraz, kiedy opracowujesz swój materiał sceniczny, jak organizujesz podpartyturę?

Najpierw próbowałam dochodzić do niej poprzez wizualizację, ale nie jestem w tym dość dobra. Bardzo trudno jest mi wytłumaczyć, co zawierają moje partytury, ponieważ nie są to rzeczy konkretne.

Kiedy zaczynałam, to miałam wrażenie, jakbym wychodziła z dwóch różnych punktów. Z jednej strony miałam swój wewnętrzny świat, z drugiej pracę aktorską. Obie te sfery nie współgrały ze sobą. Mimo to w trakcie treningu świat prywatny i świat zawodowy zespoliły się. Myślę, że wybitny aktor potrafi pogodzić rzeczywistość duchową i umiejętności techniczne. Nie chodzi tu o ustawienie tych sfer obok siebie, lecz o nałożenie na siebie tak, aby się wzajemnie przenikały. Zdajesz sobie wówczas sprawę, że wszystko, co aktor robi na scenie, ma bardzo głębokie korzenie, których on sam może w pewnym momencie nie być świadom. Dla mnie podpartytura ma wiele wspólnego z ideą postaci; może to być konkretna postać – jak Kattrin, rodzaj wizerunku – jak biała postać w masce, lub „człowiek ze wsi”, którego gram w *Kaosmosie*. Co oznacza słowo „podpartytura”? Znaczą ono, że aktor działa przekraczając poziom techniczny. Nieco podobnie jest z gitarą. Kiedy grasz, dotykasz strun, ale tym, co naprawdę wydaje dźwięk, który słyszymy, i co nadaje mu brzmienie, jest pudło rezonansowe. Struny to technika. Postać, wizerunek – to właśnie pudło rezonansowe, rodzaj czarnej dziury, otwierającej się w działaniach, jakie realizuję w spektaklu, nadając im wymiar szerszy niż technika.

To tak, jak gdyby postać była przestrzenią, którą stopniowo odkrywam w sobie podczas komponowania, i w której jest wszystko: działania, uczucia, słowa, dźwięki... Rozpoznaję tę przestrzeń w swoim ciele. Powiedzmy, że kompozycja postaci wyłania się na powierzchnię dzięki technice i pozwala mi badać samą siebie.

Widzę, że pewna idea postaci, nieprzystająca do idei tradycyjnej, klasycznej, stanowi w twojej pracy kwestię zasadniczą. Czy mogłabyś sprecyzować, jak rozumiesz pojęcie postaci teatralnej?

Kiedy mówię o postaci, nie odnoszę się do charakteru psychologicznego, który muszę poddać analizie, żeby następnie zinterpretować go na scenie. Kim jest Katrin? Jakie problemy wynikają z faktu, że nie знаła swego ojca? Jak żyje ze swoją niemotą? Nie, to nie ma z tym nic wspólnego. Chodzi raczej o centralną oś, o fundamentalny impuls, jaki jestem w stanie odnaleźć w sobie i który mnie niesie. Mogłabym zdefiniować postać w bardzo prosty sposób: jako *typ energetyczny*. Każda postać posiada swój szczególny rodzaj energii. Katrin swój, Trickster swój, a Staruszka z *Zaślubin z Bogiem* jeszcze inny. Nie mogę ich mieszać, nie mogę używać energii Trickstera, energii Człowieka ze wsi, którego gram w *Kaosmosie*, czy energii białej postaci, do tworzenia roli Staruszki z *Zaślubin z Bogiem*. Zanim zacznę próby, muszę przede wszystkim w jakiś sposób odnaleźć typ energii, na bazie którego zbuduję obecność mojej postaci w spektaklu. Kiedy Eugenio mówi mi, że mam zagrać Szamana, wiem doskonale, że nie mogę poruszać się w sposób subtelny, delikatny i kobiecy. Szaman stanowi dla mnie pewnego rodzaju obraz wyjściowy, nadający kierunek całej mojej pracy nad improwizacjami. Postać funkcjonuje do pewnego stopnia niczym fundament, podtrzymujący moją pracę. Jeśli mam zagrać staruszkę (*Zaślubiny z Bogiem*), zmusza mnie to do ruchów drobnych i oszczędnych. Jeśli mam zagrać niemowę (Katrin),

muszę wykorzystać w szczególny sposób swoje możliwości głosowe. Typologia energetyczna jest ramą, wewnątrz której żyje postać. Albo – jeśli wolisz – jest to rodzaj czerwonej nitki, wątku przenikającego wszystkie działania postaci. To coś zupełnie innego niż kompozycja materiału scenicznego, który możesz potem opracowywać na wiele rozmaitych sposobów.

Jak wobec tego udaje ci się pogodzić w pracy to, co nazywasz komponowaniem postaci, z komponowaniem materiału scenicznego?

Są to dwie różne sprawy. Jedna rzecz to komponowanie postaci, praca wstępna, w trakcie której tworzysz pewne schematy zachowań albo pewien typ energii. Druga to komponowanie materiału scenicznego, kiedy modelujesz, cieniujesz i w końcu materializujesz typ odnalezioną energię. Wychodzi się od dynamiki treningu i przechodzi na obszar prób i pracy bardziej bezpośrednio związanej ze spektaklem. Postać sama w sobie jest typem energii, ukształtowanej z uwagi na potrzeby materiału scenicznego, jaki komponujesz (tańców, improwizacji) do spektaklu. Typ energii nie oznacza jednak, że musisz wykonywać wszystkie działania postaci w jednej tonacji. Używając określonego rodzaju energii, możesz robić rzeczy mocniejsze lub słabsze, spokojniejsze lub bardziej ostre. Staruszka z *Zasłubin* z *Bogiem* może skakać lub krzyczeć, ale nie może tego robić tak samo, jak Szaman. Kiedy już odnajdę typ energii, nie tylko mogę modelować postać na różne sposoby, ale nawet nieco poprawiać ją lub zmieniać. Podczas pracy nad postacią Kattrin, Eugenio powiedział mi, że powinnam być trochę weselsza, żeby nadać większy ciężar roli w spektaklu. Poprawiłam zatem nieco typ energetyczny postaci, nie burząc mimo to jej kompozycji.

A na czym opierasz się, chcąc rozwinąć ten rodzaj dramaturgii postaci? Czy masz jakąś konkretną metodę tworzenia i poszukiwania typów energetycznych?

Nie, nie mam żadnej metody. Zależy to od wielu rzeczy: od typu postaci, od kontekstu... Powiedziałabym, że wszystko polega na znalezieniu sposobu zasilania siebie postacią. Jeśli mam zagrać Szamana, zaczynam oglądać fotografie przedstawiające czarowników, zwracać uwagę na to, jakie stroje noszą, specjalnie jadę do Paryża, żeby zobaczyć indiańskie tkaniny... Cała ta praca wstępna nie polega jednak na sporządzaniu dokumentacji, przenoszonej następnie na scenę. To, co robię w spektaklu, jest zupełnie inne. To moja własna inwencja. Mimo to praca wstępna jest bardzo istotna, ponieważ pomaga mi pobudzić fantazję i zwrócić ją w określonym kierunku, pomaga mi zanurzyć się w mojej „czarnej dziurze”, zagłębić w poszukiwaniu tej części mnie samej, gdzie już żyje Szaman, zanim jeszcze podejmę próby do przedstawienia.

Żeby „odnaleźć” starszkę z *Zasłubin z Bogiem*, wycięłam całą masę zdjęć starych kobiet i przyglądałam się im przez kilka dni. Niektóre z nich były bardzo sugestywne, o pomarszczonych twarzach, przywodzących na myśl poemat lub rzeźbę. Dało mi to wewnętrzny impuls, wytworzyło we mnie pewną gotowość. Kiedy przystąpiliśmy do prób i César Brie ujrzał moją pierwszą improwizację, powiedział: „To właśnie jest ta postać!”. A ja niczego jeszcze nie próbowałam, znalazłam tylko typ energii, potrzebny mi do pracy.

Postać Kattrin zbudowałam w dużo bardziej techniczny sposób, poszukując modeli zachowań i utrwalając je podczas treningu.

W czasie pracy nad postacią Trickstera do spektaklu *Talabot* (1988) posłużyłam się dwoma lub trzema podstawowymi elementami. Na samym początku Eugenio powiedział mi, że mam być Arlekinem, jednak postać ta nie była dla mnie stymulująca. W każdym razie nie tak, jak obecnie. Uznawałam ją za zbyt przesłodzoną. Ale potem zaczęłam śledzić jej historyczne pochodzenie. Eugenio stwierdził, że Arlekin być może wyrósł z tradycji sufich, świątobliwych mistyków z północnej Afryki,

kórtzy również nosili łachmany. Wychodząc od tej informacji, uszyłam sobie czarny strój ze skrawkami starego materiału na wierzchu. Znalezienie kostiumu było kwestią zasadniczą. Kiedy był już gotowy, zaczęłam zbierać książki na temat komedii *dell'arte*, ze starymi rycinami przedstawiającymi Arlekina, które potem odtwarzałam w przestrzeni. Gdy już je dobrze opanowałam, komponowałam, a nawet improwizowałam na ich podstawie sekwencje działań – łącząc je, wymieniając, przechodząc od jednej do drugiej. W ten sposób opracowałam godzinny materiał, nie wykorzystany wprawdzie w spektaklu, ale niezbędny, aby odnaleźć energię typową dla Trickstera. Trzeba do tego jeszcze dodać postać z mitologii amerykańskiej, od której zapożyczyłam imię, i wszystkie elementy nordyckie, związane z legendą o „niewidzialnym ludzie”, przypominającym skandynawskie trolle żyjące pod ziemią, które musisz szanować, jeśli nie chcesz, żeby zrobiły ci krzywdę. Wszystkie te składniki skryształizowały się w postaci Trickstera. I kiedy w Meksyku zaczęliśmy właściwe próby do spektaklu, już stworzyłam postać, z którą mogłam zrobić wszystko, choć nie całkiem był to Arlekin.

Gdy weszłam w proces twórczy podczas pracy nad *Kaosmosem* (1993) i Eugenio oświadczył, że mam grać Człowieka ze wsi, bohatera opowiadania Kafki *Przed prawem*, pomyślałam o Edith Piaff. Kilka dni wcześniej ktoś zostawił mi książkę z fotografiami przedstawiającymi właśnie Edith Piaff, siedzącą zawsze na małym krzeselku. Obraz Piaff, ten szczególny rodzaj wrażliwości, niewinności, jaki miała w sobie, dały mi pierwotną inspirację. Potem, już na poziomie technicznym, zaczęłam myśleć o kostiumie. Wówczas przyszła mi na myśl bohaterka *Szczęśliwych dni* Becketta, ze swoją torebką, znieruchomiła na podobieństwo małego wulkanu. Pomyślałam wtedy, że moja postać to ktoś, kto czeka, kto wciąż siedzi na krzeselku i trzyma torebkę pełną rozmaitych rzeczy, którymi mógłby się zająć (na początkowym etapie pracy nie wiedziałam jeszcze, że będą musiała

robić w spektaklu tak dużo). Jako kostium wybrałam spódnicę, botki, bluzkę i kapelusik, bo wydawało mi się, że doskonale pasują do torebki. Kiedy pierwszego dnia prób weszłam w tym stroju na salę, „postać” w pewnym stopniu już tam była, chociaż kostium, który noszę w spektaklu, mimo iż w podobnym stylu, jest inny, dużo bardziej dopracowany. Krzesło i torebka były najważniejsze dla skomponowania modelu zachowania tej postaci. Podczas treningu szukałam wielu sposobów siadania i wstawania, wymyśliłam setki ruchów z torebką. Wszystko to nie zostało potem włączone do spektaklu, ale było decydujące dla skomponowania postaci, niezbędne do tego, żeby wyposażyć ją w pewien rdzeń, utrzymujący ją i nadający spójność wszystkim jej działaniom.

Cała techniczna strona pracy nad kompozycją polega na zbudowaniu właśnie tego trzonu, osi, która umożliwia postaci działanie. Praca ta nie jest zatem czymś, co można zobaczyć w spektaklu, stanowi jednak jego podstawę.

Kiedy masz już tę centralną oś, w pewnym sensie posiadasz też postać. Możesz zrobić z nią wszystko, ponieważ porusza się ona w typowy dla siebie sposób. Tak właśnie dzieje się w przypadku postaci z *Kaosmosu*, tak też było z Kattrin i Tricksterem. Nie ma już potrzeby, żebym improwizowała z nimi dla stworzenia materiału scenicznego, wystarczy postawić się w sytuacji narzuconej przez próby i pozwolić postaci wprawić w ruch jej własną logikę działania, pozwolić jej robić to, co robić powinna. Biała postać też jest taka, wypracowałam bardzo niewiele partytur, które jej dotyczą, a jednak postać żyje we mnie i mogę zrobić z nią, co zechcę.

Zatem w chwili opracowywania materiału scenicznego najistotniejsze jest, abyś wiedziała, jaką postacią jesteś?

Niekoniecznie, do pewnego stopnia możesz szukać typu energii i komponować działania, nawet jeśli nie ma jeszcze żadnej postaci. Tak właśnie było z Szamanem z *Come! And the Day Will Be Ours*. Przed spektaklem, zanim jeszcze dowiedziałam się,

jaką będę postacią, wypracowałam w czasie treningu typ energii, który zaszczepliłam jej później. Jednak w tym przypadku, tak jak mówiłam wcześniej, opracowanie typu energii podczas treningu nie było świadomą decyzją, działaniem przemyślanym. Począwszy od tego spektaklu zaczęłam świadomie pracować nad kompozycją typów energetycznych, zawsze w odniesieniu do jakiejś postaci czy wizerunku. Powiedziałabym, że postać albo wizerunek są tym, co służyło mi do stworzenia pewnego typu energetycznego.

Ostatnio jednak zaczęłam poszukiwać typów energetycznych i opracowywać je na marginesie postaci. Zrobiłam tak już w *Itsi-Bitsi*, w scenie, w której poruszam problem narkotyków. Nie pracowałam wówczas nad żadną postacią, ale operowałam energią, bardzo subtelną, delikatną, kobiecą, którą uprzednio wypracowałam w czasie treningu. Teraz na przykład pracuję podczas treningu nad poszukiwaniem innego typu energii, bez postaci.

Jest oczywiste, że im jest się starszym i im większe doświadczenie zawodowe spoczywa na twoich barkach, tym trudniejsze staje się znalezienie i pobudzenie energii, która byłaby czymś nowym.

Rozmowy z Iben Nagel Rasmussen, wykorzystane w tekście, przeprowadzone zostały w czerwcu 1993 i w listopadzie 1994 roku.

Roberta Carreri

DYNAMIKA EKWIWALENTÓW FIZYCZNYCH

Spróbujmy prześledzić wszystkie etapy pracy aktorskiej w Odin Teatret, począwszy od improwizacji aż do opracowania spektaklu. Zacznijmy od początku: w jaki sposób pracujesz nad improwizacjami?

Dzisiaj mogę powiedzieć, że istnieje wiele różnych sposobów wykonywania improwizacji. Zanim weszłam w skład zespołu Odin Teatret, nigdy przedtem nie zajmowałam się teatrem. Kiedy się w nim znalazłam, w kwietniu 1974 roku, grupa właśnie kończyła grać *Min Fars Hus (Dom mojego ojca)*, który widziałam w Bergamo w 1973 roku, i który obudził we mnie pragnienie zbliżenia się do teatru. Pracowano wówczas już nad załóżkiem nowego przedstawienia, powstawało mnóstwo improwizacji. Początkowo bardzo istotna była dla mnie odwaga, aby otworzyć się na obrazy budzące się we mnie w odpowiedzi na tematy, jakie podsuwał mi Eugenio. Temat każdej improwizacji był inny – zawsze bardzo sugestywny. Czasami zdarzało się, że improwizacja, którą wykonywałam po raz pierwszy, nie sprawdzała się. Eugenio prosił wtedy, żebym ją powtórzyła, rozpoczynając od innej pozycji. Pamiętam, że moje pierwsze improwizacje zaczynałam leżąc na podłodze, ponieważ pierwszego dnia w Odin zobaczyłam, że wielu aktorów tak właśnie robi. W początkowym okresie nie wymagano ode mnie, abym umiała powtórzyć to, co robiłam. Eugenio pozwalał mi na poszukiwania. Później jednak, po kilku miesiącach, improwizacje były rejestrowane za pomocą kamery wideo. Oglądaliśmy je potem wspólnie i czasami

Eugenio prosił mnie, żebym nauczyła się ich w całości lub we fragmentach.

Często nie potrafiłam rozpoznać własnych działań utrwalonych na filmie. Zdarzało się, że z jakiejś improwizacji pamiętałam jedynie dwie lub trzy rzeczy. Bywały długie okresy, kiedy w improwizacjach pojawiały się wyłącznie nieprzekonujące obrazy, jednak bardzo ważne było dla mnie to, aby kontynuować, nie przerywać, nie racjonalizować. Wówczas nagle wyłaniał się silny obraz, pobudzający moją reakcję, działanie w przestrzeni. To były właśnie te momenty, które zapamiętywałam i mogłam później rozpoznać na ekranie.

Nauczenie się na pamięć wszystkiego, co wcześniej robiłam, było bardzo długim i męczącym procesem. Czasem, kiedy powtarzałam jakąś improwizację, musiałam prosić kogoś z kolegów, żeby obserwował ją na ekranie i sprawdzał, czy robię to dokładnie. Precyzja, jeśli chodzi o czas, rytm, szczegóły, była dla mnie zawsze niezwykle istotna. Zdarzały się bardzo złożone momenty w tańcu i proces ich zapamiętywania był wyczerpujący fizycznie i psychicznie. Mimo to, kiedy improwizacja została już dobrze przyswojona, mogła ulegać różnym zmianom, nie tracąc nic z pojedynczych szczegółów.

W latach 1982–1983, kiedy pracowaliśmy nad *Ewangelią z Oxyrhynchos*, znalazłam sposób szybkiego zapamiętywania improwizacji. W tamtym okresie moja córka Alice miała dopiero dwa lata i każdej nocy przed zaśnięciem czytałam jej jakąś historyjkę. Ponieważ zawsze chciała słuchać tych samych czterech czy pięciu opowieści, w końcu znałam je na pamięć. Eugenio dał mi wtedy kilkakrotnie do zaimprovizowania temat, który nasunął mi na myśl jedną z tych historii i podczas wykonywania improwizacji śledziłam wątek narracyjny, tworząc poprzez działania jego ekwiwalenty fizyczne. Wówczas po raz pierwszy użyłam tekstu, który znałam wcześniej, jako podpartury improwizacji.

Wciąż używasz tekstów w ten sposób?

Tak, zwłaszcza pieśni i poezji.

Kiedy posługujesz się pieśnią, to wykorzystujesz tylko tekst, czy muzykę także?

Niemal natychmiast zdałam sobie sprawę, że kiedy oprócz tekstu wykorzystuję również rytm pieśni, działania często stają się sztuczne i urywają się z powodu braku dynamiki. Poza tym, jednostajność rytmu za bardzo upodobiła improwizację do tańca. Dlatego postanowiłam wykorzystywać jedynie tekst pieśni dla komponowania swoich improwizacji, przypisując czasem jednemu obrazowi dwie lub trzy różne formy, następujące jedna po drugiej, łamiąc jednocześnie rytm, zmieniając prędkość, jakość energetyczną i kierunek.

Czy mogłabyś sprecyzować, jak wykorzystujesz słowa?

Tekstem posługuję się dla szybkiego utrwalenia improwizacji. Jest on dla mnie punktem oparcia, pomagającym zapamiętać partyturę fizyczną. Konkretnemu tekstowi odpowiada konkretne działanie.

Ale na czym polega związek między nimi?

Improwizacja to proces twórczy, posiadający nieprzewidywalną, a zarazem bardzo zwartą dynamikę. Proces ten charakteryzuje się symultanicznością, czyli jednoczesną obecnością różnych poziomów. Powiedziałabym, że dla mnie proces improwizacji polega na przemianie określonych obrazów mentalnych w działania fizyczne.

Mogę zatem wybrać sposób fizycznego zilustrowania swoich obrazów i wykonuję wówczas coś w rodzaju pantomimy, mogę też wymieniać obrazy w trakcie działania. Działanie przestaje więc być ilustracją, zmienia się raczej w fizyczny ekwiwalent obrazu. Oznacza to, że zgodnie z moją wewnętrzną logiką, funkcjonuje ono w taki sam sposób, jak obraz. Jednak w istocie

stanowi zupełnie odmienną rzeczywistość, w której reżyser czy widz nie potrafią już rozpoznać mojego obrazu wyjściowego.

Tekst jest bardzo pomocny, ponieważ wyznacza ramę, wewnątrz której mogę rozwinąć własną dramaturgię, czyli zdolność improwizowania i komponowania ekwiwalentów fizycznych poprzez przeplatanie momentów silnych i delikatnych, dużych i małych, szybkich i wolnych, poprzez wykorzystywanie rozmaitych kierunków w przestrzeni. Słowa stanowią wątek, który mnie prowadzi.

Wzajemna relacja tekstu i działania polega na równowadze, jaką pomiędzy nimi wprowadzam. Związek ten opiera się na różnych kryteriach dramaturgicznych, na przykład na rozmiarze. Zamiast pokazać fałę, używając całego ramienia, nadgarstka i dłoni, mogę przedstawić ją jako dużo mniejszą, za pomocą głowy lub palca. Inne kryterium polega na grze z relacją przedmiot–podmiot. Jeśli wykorzystywany przeze mnie tekst mówi o martwym wróble, mogę pochylić się, żeby go podnieść, a w momencie gdy go dotykam, wstać, jakbym to ja była martwym ptakiem znajdującym się w ręku podnoszącej go kobiety. Jeszcze inne kryterium polega na wymiennym posługiwaniu się częściami ciała. Jeśli tekst mówi o kimś, kto pisze list, mogę przedstawić czynność pisania, prześlizgując wierzchem dłoni po podłodze, albo poruszając jedynie głową, jakbym pisała pędzlem trzymanym w ustach. Kryteria te nie wykluczają się nawzajem, mogą być wprowadzane jednocześnie. Za każdym razem, gdy tworzę relację ekwiwalencji, obecność obrazu zabarwia działanie, nadając mu określone napięcie wewnętrzne, przekraczające to, co zwykle stanowi wzorzec dynamiczny. Esencją działań są napięcia, które wpływają na tonus mięśniowy aktora.

Po wielu latach treningu fizycznego rozwinęłam umiejętność symultanicznego przekładania swoich obrazów mentalnych na działania fizyczne. Umiejętność ta jest rodzajem inteligencji fizycznej, która stanowi podstawę mojej techniki.

Moglibyśmy zatem powiedzieć, że najważniejsza nie jest forma działania, jego zewnętrzna struktura, lecz znajdujące się w niej napięcie wewnętrzne.

Tak, mogę tworzyć ekwiwalenty fizyczne stanowiące rodzaj maski dla obrazów mentalnych mojej improwizacji zarówno podczas jej komponowania, jak i w chwili, gdy ją wykonuję. Kiedy moja improwizacja jest już utrwalona, mogę wybrać powtórzenie jej w sposób dosłowny (respektując jej oryginalny szkic zewnętrzny), albo wykonanie jej na przykład w pozycji siedzącej, jakbym była grubym mężczyzną, czy w *slow motion*, czy ze zmianami rytmu, czy wreszcie redukując zasięg działań. Zewnętrzny zarys i jakość energetyczna zmieniają się, nie naruszam jednak wewnętrznego napięcia działań mojej oryginalnej improwizacji, ani kolejności tego, co nazywamy *sats*, czyli ciągu impulsów używanych do realizacji tych działań. *Sats* niesie w sobie p o t e n c j a l n e działanie, kiedy rozstrzyga się możliwość wyboru między tempem wolnym a szybkim, działaniem dużym a małym, mocnym a subtelnym.

Utrwalona improwizacja przypomina melodię. Zawiera określone związki harmoniczne, które mogą zostać zmaterializowane na rozmaite sposoby: poprzez zmiany rytmu, tonacji czy brzmień. Muzyka zmienia się, melodia jednak pozostaje, przenikając i podtrzymując kompozycję.

Przejdźmy do drugiej fazy pracy aktorskiej. Kiedy improwizacja jest już utrwalona i Eugenio montuje ją, do jakiego stopnia jego praca wpływa na twoją podpartyturę?

Bardzo trudno to wytłumaczyć, ponieważ słowa następują po sobie kolejno, podczas gdy w improwizacji istniejącej w konkretnym kontekście istnieje bardzo wiele symultanicznych poziomów.

Załóżmy, że moja improwizacja jest już utrwalona, a Eugenio zmienia na przykład kolejność działań. Jest jasne, że ponieważ oryginalne obrazy wyjściowe pozostają w ścisłym związku z działaniami, ich kolejność wówczas zmienia się. Jeśli Eugenio

usuwa jakieś działanie, odpowiadający mu obraz znika. Założmy, że zdanie: „Mama niedźwiedzica przygotowała pyszny obiad” stanowi moją podpartyturę. Kiedy Eugenio usunie jedno działanie, zniknie również któreś ze słów w tym zdaniu. Wypowiadam jednak zdanie, kontynuując akcję, mimo że nie ma ono już sensu. W tej fazie pracy bardzo istotny jest dla mnie nie sens i sugestywna siła tekstu, który wykorzystuję jako podpartyturę, ale to, że dysponuję utrwalonymi działaniami i przyswajam sobie zmiany wprowadzane przez Eugenia. Tekst funkcjonujący jako podpartytura staje się wtedy narzędziem pracy, ma wartość sam w sobie, niezależną od znaczenia słów.

Później, kiedy improwizacja zostaje już opracowana przez Eugenia, wkraczamy w trzeci etap pracy. Spotykamy improwizacje innych aktorów, co sprawia, że to, co robimy, przestaje funkcjonować na prawach fizycznego monologu i staje się dialogiem działań. Ale sposób, w jaki „wypowiadam” swoje działania, zaczyna zmieniać się pod wpływem energii obecnej w improwizacjach moich kolegów.

Czwarta faza występuje, gdy reżyser ponownie opracowuje ten dialog działań i kreuje scenę, wprowadzając teksty, rekwizyty, kostiumy i muzykę. Odwołując się do obecności innych aktorów i wykorzystując rozmaite tropy, otwiera przed widzem określone pola znaczeń.

W ostatniej, bardzo istotnej fazie trzeba umieć ożywić swoje działania w kontekście narzuconym przez reżysera – być Antygoną obejmującą brata Polinika i jednocześnie utrzymać wewnętrzne napięcie wyjściowych działań zawartych w improwizacji. Po wielokrotnym jej powtórzeniu dysponuję działaniem mającym własny „system nerwowy”, nie muszę więc już myśleć o rondlu z dziecięcej bajki, który był punktem wyjścia mojego działania. Jeśli Eugenio ustawił mnie naprzeciw Polinika, gest zamykania ramion, którym pierwotnie wyrażałam na przykład trzymanie rondla, przekształca się w obejmowanie brata. Nie robię tego jednak w sposób przewidywalny, gdyż dynamika mo-

jego działania zawiera impuls wynikający z zamysłu trzymania i podnoszenia ogromnego przedmiotu. W tym momencie moja praca twórcza polega na wywołaniu w widzu obrazu, który nie byłby jednoznaczny, przewidywalny. Podczas każdego przedstawienia znajduję dla siebie przestrzeń swobody pomiędzy obrazem wyjściowym a wymiarem ekspresywnym, jaki działanie osiąga w końcowym montażu.

Na czym polegałaby różnica, gdybyś od razu, bezpośrednio, przedstawiła gest obejmowania Polinika?

Jako aktorka nie mogę działać w sposób liniowy. Jeśli mam objąć Polinika, powinnam myśleć, że przytulam na przykład mojego kota albo że duszę wroga. Oznacza to, iż muszę stworzyć podpartyturę, czyli coś, co byłoby ukryte pod działaniem, przylegając jednak do niego na tyle, żeby to, co robię nie wydawało się dziwne, sztuczne, nieuzasadnione czy niewiarygodne. Podpartytura ma służyć temu, by działanie było nieoczywiste, odrobinę dwuznaczne. Dwuznaczność pomaga widzowi na nowo odkryć czynność codzienną, ożywić jego wyobraźnię. W przeciętnym teatrze bardzo często ludzie nudzą się, gdyż z wyprzedzeniem rozpoznają w impulsie aktora jego działanie. Mózg widza zawnoczuje, co będzie się działo dalej, przez co odbiorca czuje się podskórnie zwolniony ze śledzenia akcji. Dobry aktor, niezależnie od rodzaju teatru, jakim się zajmuje, podsyca na scenie nieprzewidywalność i dwuznaczność.

Ostatni etap procesu dotyczyłby wielokrotnej prezentacji tego samego spektaklu. Czy różne jego powtórzenia wnoszą coś nowego do twojej pracy aktorskiej?

Dobrnawszy do premiery, ciało przyswoiło sobie większą część spektaklu, ale nie całość. Wciąż jeszcze jest wiele momentów – na przykład tzw. przejścia techniczne – kiedy trzeba skupić się na przypomnieniu sobie tego, co ma się robić. Istnieją zatem w spektaklu momenty „wypełnione”, ale są też takie,

które aktor musi „dopełnić” na własną rękę w czasie prezentacji. Im lepiej wykonawca przyswoił sobie spektakl, tym większe ma możliwości wypełnienia go, zabarwienia – zwłaszcza we fragmentach, kiedy nie znajduje się w centrum akcji. Dla mnie jest to kwestia nasycenia ich obrazami nadającymi pewną jakość mojej obecności scenicznej, nawet wtedy, gdy pozostają nieruchoma. Z jednej strony trzeba starać się nie odciągać uwagi widza od głównej akcji, z drugiej jednak, należy zrobić wszystko, aby nie stać się martwą postacią.

Dobrze pamiętam spektakl *Come! And the Day Will Be Ours*, w którym znajdował się długi fragment, kiedy miałam stać na stole i patrzeć na to, co dzieje się na środku sceny – nic więcej. Wiedziałam jednak, że to za mało. W związku z tym, stopniowo, dla samej siebie, stworzyłam wewnętrzną panoramę, rodzaj filmu, który projektowałam w swoim wnętrzu, reagując na to na zewnątrz jedynie spojrzeniem i drobnymi poruszeniami pleców. Wykorzystałam do tego końcową scenę *Sergeant Blue*, filmu o Indianach północnoamerykańskich. Bardzo dobrze przypominam sobie całą końcową sekwencję. Tworzyłam w sobie obraz tamtego spokojnego indiańskiego puebla, pogrążonego w codziennym życiu; kobiety prały w rzece bieliznę, dzieci bawiły się... A potem rozlegał się tętent kopyt wojskowych koni. Nagle zza wzgórze wylaniały się głowy żołnierzy, mundury, końskie łby i w końcu cała ta horda. Wszystko to projektowałam w sobie podczas każdej prezentacji spektaklu, mając wzrok utkwiony w dal. To był mój sposób na obecność, odwoływałam się bowiem do konkretnych obrazów nadających spoistości mojej obecności scenicznej. Nie było tak od samego początku, nie należało to do pierwotnej struktury spektaklu, ustalonej przez Eugenia. Odnalezienie tego sposobu dokonało się stopniowo.

Proces poszukiwania obrazów pomagających w stworzeniu wewnętrznego świata spektaklu może zostać uruchomiony właśnie podczas prezentacji. Im lepiej znam spektakl, tym większym polem manewru dysponuję, by poszukiwać wewnątrz niego. To

trochę tak, jakby spektakl wydłużał się podczas każdej prezentacji. Przedstawienie trwa zawsze tyle samo, ale jego wewnętrzny czas rozciąga się, gęstnieje, nabiera ciężaru.

Aktor czuje się nieustannie zobowiązany do szybkiego przechodzenia z rzeczywistości codziennej w świat spektaklu. Kiedy mowa o przedstawieniu, ma się do dyspozycji wiele czasu, żeby wejść w rzeczywistość teatralną i wyjść z niej. Natomiast w trakcie prób taki czas przejścia prawie nie istnieje. Czy można nabyć umiejętność „wchodzenia w sytuację”? Stosujesz jakąś szczególną technikę ułatwiającą znajdowanie się w danej sytuacji?

Gdyby przejrzeć moje notatki z pracy, można by znaleźć dokładną datę, kiedy odkryłam to, co nazywam „przełącznikiem”. Któregoś wieczoru, próbowaliśmy w białej sali *Popioły Brechta*. Ja, Francis Pardeilhan i Julia Varley pracowaliśmy z Eugeniem nad sceną Artura Ui. Tęgo właśnie wieczoru po raz pierwszy wyraźnie poczułam w sobie ten „pstryk!”, przeskok z obecności codziennej w obecność sceniczną. Za każdym razem, kiedy Eugenio przerywał, żeby dać jakąś wskazówkę, powracałam do obecności codziennej, potem „pstryk!” i przenosiłam się w inny rodzaj obecności i dalej grałam scenę.

Rzecz jasna był to rezultat długiego procesu nauki, trwającego pięć lat. To dziwne, ale pamiętam dokładnie, że zdarzyło się to właśnie w t a m t e j chwili, t a m t e g o wieczoru. Wciąż jeszcze potrafię przywołać w sobie wrażenie, jakiego doznałam.

Od tamtego momentu zawsze wiedziałam, gdzie jest „przełącznik” i potrafiłam przejść z obecności codziennej w sceniczną. Z czasem przeskok zmienił się w przejście dużo łagodniejsze. Dzisiaj powiedziałabym, że nie jest to już „przełącznik”, lecz „drzwi”.

Sądzę, że to przejście, które nazywasz „przełącznikiem”, pomaga aktorowi zmienić stan ducha za każdym razem, gdy

musi uczestniczyć w próbach lub w spektaklu. Co robiłaś, żeby przekroczyć swój stan ducha, zanim znalazłaś to przejście?

„Przełącznik” jest zmianą stanu skupienia z powierzchownego, w którym to, co robię, może być istotne lub nie, w inną formę koncentracji, gdzie jestem całkowicie obecna i gdzie każda rzecz, którą robię czy mówię, staje się ważna.

Zawsze starałam się chronić swoją pracę w spektaklu poprzez rodzaj milczenia, obowiązującego na parę godzin przed prezentacją. Od czasu *Come! And the Day Will Be Ours* uczyniłam rytuał z mojej duchowej i fizycznej toalety poprzedzającej spektakl gdziekolwiek na świecie przyszło nam grać i przestrzegam tego rytuału do dziś. Wieczorem: przespać się – wziąć prysznic – napić się herbaty – iść do teatru – przećwiczyć głos z kolegami (moment działania grupowego w moim indywidualnym obrządku) – wyprasować kostium – ułożyć rekwizyty na odpowiednich miejscach – umalować się – zrobić porządek z paznokciami – uczesać się – założyć kostium – wejść na salę. Sala jest jeszcze pusta, bez widzów, czysta i pełna świeżego powietrza, pogrążona w ciszy. Witam tę pustą salę i zajmuję swoje miejsce. W tym momencie doświadczam stanu „niebycia”: już nie jestem Robertą, a jeszcze nie jestem Antygoną, Judytą czy Matką z *Kaosmosu*. Zawieszona w takiej próżni czekam aż publiczność wejdzie na salę, usiądzie wygodnie i rozpocznie się spektakl. Wówczas zaczyna grać muzyka, robię pierwszy krok na scenie... i oto jestem.

Rozmowy z Robertą Carreri, wykorzystane w tekście, przeprowadzone zostały w czerwcu 1992 i listopadzie 1994 roku.

Julia Varley

KONSTRUOWANIE ZEWNĘTRZA

Kiedy budujesz swój materiał, zawsze pojawia się pewna seria skojarzeń, określona działalność mentalna, którą moglibyśmy nazwać „podpartyturą”. Czy później, gdy Eugenio zaczyna pracę nad twoją partyturą i przeprowadza pierwszy montaż (wycinając niektóre fragmenty lub organizując je w inny sposób), twoja podpartytura zmienia się, czy pozostaje nienaruszona?

Nie można tu mówić o zmianie, raczej o wzbogaceniu. To, o czym pomyślałeś, co zobaczyłeś, co poczułeś w chwili budowania i utrwalania partytury pozostaje jako informacja; inaczej mówiąc, jest tym, co twoje ciało wie. Czasami, gdy w procesie twórczym pojawi się długa przerwa, może ci to pomóc w odnalezieniu pierwotnego napięcia. Jeśli jednak dysponujesz pewnym materiałem, w tym znaczeniu, że to, co zostało zrobione, jest naprawdę twoje, nie musisz już myśleć o wyjściowej podpartyturze. Stanowi ona część świadomości ciała. W trakcie pracy zarówno podpartytura, jak i partytura wzbogacają się. Nie tracisz przy tym rzeczy zrobionych wcześniej, przekształcają się one raczej w coś pełniejszego. Dzieje się tak wtedy, gdy pracujemy z Eugeniem, jak również podczas prezentacji spektaklu. Wraz z dojrzewaniem przedstawienia zaczynasz coraz lepiej rozumieć to, co zrobiłeś wcześniej i to, co robisz w danej chwili; zaczynasz wiedzieć więcej na temat swoich relacji z innymi aktorami, z historią...

Chodzi mi jednak o ten pierwszy moment, kiedy Eugenio pracuje wyłącznie z tobą, obserwuje twoją partyturę i często usuwa jakieś działanie, czasem wprowadza drobne poprawki

albo zmienia nieco organizację działań w przestrzeni. Interesuje mnie, w jaki sposób przekształca się twoja podpartytura właśnie po tym pierwszym spotkaniu z reżyserem. Czy jeśli na przykład usunie on jedno działanie, zniknie również odpowiadający mu ciąg skojarzeń?

Nie, nie zniknie. Bardzo trudno jest zrozumieć, że te skojarzenia są czymś innym niż słowa. Dlatego fakt usunięcia jakiejś anegdoty albo tego, do czego odnosiły się skojarzenia, nie oznacza, że one również znikną, ponieważ istota rzeczy pozostaje niezmienną. Rzecz jasna, podczas pracy, zdarzają się chwile, kiedy zapominasz o tym wszystkim i skupiasz się, by przypomnieć sobie zmiany wprowadzone przez Eugenia. Nawet jeśli pomijam pewne elementy improwizacji, nie jest tak, jak w przypadku opowieści gubiącej sens po wycięciu jakiegoś zdania. Nie, to zupełnie inaczej funkcjonuje. Możesz usuwać fragmenty działania, zmieniać jego kierunek, a i tak to, co zrobiłeś wcześniej pozostaje – trwa w postaci zdobytego doświadczenia.

Czy później, kiedy Eugenio zestawia partyturę, jaką wykonujesz, z partyturą partnera, wywiera to jakiś wpływ na twoją podpartyturę?

Tak, wzbogaca ją. Na przykład, jeśli wykonuję improwizację, w której znajduję się sama w ogrodzie pełnym kwiatów i zapachów, i spotykam kogoś, kto staje przede mną, wówczas wszystkie te elementy – ogród, kwiaty, zapach – wchodzi w relację z tą postacią i przekształcają się. Ogród zmienia się na przykład w zaklęty pałac pełen duchów. To, co było na początku pozostaje, a jednocześnie pojawiają się nowe poziomy, wszystko staje się bardziej interesujące. Nie można wyrazić tego za pomocą słów. Gdybym potrafiła to opisać, nie musiałabym grać. Jestem aktorką, bo istnieją rzeczy, których nie potrafię wyrazić słowami. Rzeczy te zawierają w sobie pamięć pierwszej improwizacji, doświadczenie kontaktu z Eugeniem, robienia czegoś razem z innym aktorem, przywdziewania ko-

stiumu, posiadania pewnej historii, tekstu, wejścia w relację z widzem... Wszystko to w pracy rozwija się i wzbogaca.

Zgodnie z waszymi metodami temat improwizacji stanowi pretekst do stworzenia materiału, umieszczanego następnie w innym kontekście i nabierającego przez to innego znaczenia. Czy kiedy zdajesz sobie sprawę, że to, co robisz zyskuje nowe znaczenie, nie masz wrażenia pewnej sprzeczności pomiędzy sensem wyjściowym a sensem narzuconym przez Eugenia? Co wówczas robisz: pozostajesz przywiązana do pierwotnych skojarzeń, mimo że nie mają one nic wspólnego z nową sytuacją, czy też twoja podpartytura poddaje się nowemu znaczeniu?

Pozostaję przywiązana do skojarzeń wyjściowych jedynie wtedy, gdy ciągle muszę przypominać sobie materiał, sekwencję działań. Jeśli taka konieczność nie istnieje, ponieważ ciało zapamiętało ten materiał – innymi słowy, kiedy działanie zyskało własny „system nerwowy” – nie muszę świadomie powracać do punktu wyjścia.

W waszym podejściu do pracy istnieje pewna fundamentalna zasada: precyzja w wykonaniu partytury. Co robisz, żeby utrwalić partyturę, tak aby można było ją precyzyjnie powtarzać?

Przede wszystkim powinniśmy ustalić, co rozumiemy przez pojęcie precyzji, ponieważ dla mnie dokładność nie oznacza wykonywania za każdym razem tego samego. Doszłam do tego, kiedy usłyszałam komentarz Eugenia obserwującego Else Marie Laukvik: „Ach, Else Marie jest taka precyzyjna!”, widziałam jednocześnie, że Else Marie za każdym razem robi coś innego. Zatem precyzja to niekoniecznie powtarzanie tego samego. Oczywiście powtarzanie jest ważne dla młodego aktora, który na własnej skórze powinien poznać, co znaczy dokładność. Sądzę jednak, że dla nas precyzja oznacza bycie z d e c y d o - w a n y m, obecnym w działaniu do tego stopnia, że staje się ono naprawdę przekonujące. W y c z u c i e precyzji, zdolność uczy-

nienia działania przekonującym przychodzi z doświadczeniem. Sądzę, że w przypadku niektórych aktorów Odin może wiązać się to z faktem posiadania konkretnej motywacji, ukrytej w partyturze. Jeśli chodzi o mnie, precyzja stanowi często pochodną reakcji na bodźce zewnętrzne, takie jak muzyka, tekst czy inni aktorzy. Dla przykładu, Eugenio powiedział któregoś dnia, przyglądając się temu, co nazywam „sekwencją japońską” Doñii Músiki – postaci, którą gram w *Kaosmosie*: „Tak, tak, utrwali to!”. To, co robiłam, wydało mu się precyzyjne, wiedziałam jednak, że nie mogę tego utrwalić, bo cały czas improwizowałam, reagując na muzykę.

W twojej bardzo szczególnej metodzie pracy, bodziec zewnętrzny – w tym przypadku muzyka japońska – stanowi niezwykle istotny element, pozwalający ci za każdym razem improwizować, zachowując pewną wewnętrzną logikę, która nadaje wyłaniającym się fragmentom jedność i spójność.

Właśnie to Eugenio uznaje za precyzję. Tej właśnie wewnętrznej koherencji często brakuje niektórym młodym aktorom, choć starają się dokładnie powtarzać te same działania.

Jak wobec tego utrwalasz partyturę?

W przypadku działań inspirowanych muzyką japońską zarejestrowałam je na wideo i zawsze mogę do nich wrócić. Innym sposobem jest wykonanie części działania, powrót do początku, a następnie wykonanie dalszej jego części. Dzięki temu po ukończeniu improwizacji działanie zostaje utwalone. Jeszcze inna metoda polega na komentowaniu działań i nagrywaniu słów komentarza. Gdy wykonuję improwizację, mówię na przykład: „Teraz wskakuję na kamień, kamień zapada się” i tak dalej.

To, co robisz, jest w takim razie wypowiedaniem podpartytury, czy – ściślej rzecz ujmując – tworzeniem i wypowiedaniem jej werbalnych odpowiedników.

Tak, pomaga mi to zapamiętać rzeczy zrobione wcześniej. Czasem są to działania czysto fizyczne (mówię na przykład do siebie: „Biegnę prawą stroną w kierunku drzwi”), innym razem – obrazy lub wrażenia.

Czy wideo jako sposób utrwalania improwizacji zawsze ci odpowiadało?

Nie. Pamiętam, jak po raz pierwszy obejrzałam improwizację zarejestrowaną na taśmie. Było to tak potworne, że nie miałam najmniejszej ochoty nauczyć się tego, co zobaczyłam na ekranie. Trzeba jednak wyzbyć się próżności i zapomnieć, że osoba, na którą patrzysz, to ty. Wiadomo, że całkiem inaczej postrzega się siebie z zewnątrz, a inaczej od środka.

Nie wydaje ci się, że dla młodego aktora wideo może stanowić pewne niebezpieczeństwo?

Myszę, że jest to bardzo indywidualne. Chcąc uczynić działanie przekonującym, musisz odnaleźć jego wewnętrzną logikę, na którą niekoniecznie muszą się składać obrazy. Bardzo trudno ją odnaleźć, oglądając samego siebie na ekranie; to, co widać jest czymś zupełnie innym niż to, co się przeżyło.

Właśnie dlatego zapytałem cię, czy wideo jest dobrym rozwiązaniem dla młodego aktora.

Tak, ale jednocześnie wideo pozwala ci prawdziwie improwizować, nie musisz wtedy powtarzać sobie w myślach: „Muszę to zapamiętać, muszę to zapamiętać...”. Twoje działania nabierają płynności, stają się jakby lżejsze, potrafisz też szybciej reagować.

Rozwinęłaś bardzo szczególną metodę konstruowania materiału scenicznego. Wykonujesz mało improwizacji, zamiast tego skłaniasz się raczej ku tworzeniu i komponowaniu materiału, reagując na impulsy z zewnątrz – na muzykę, obraz, szelest rozdieranego papieru...

Podczas ISTA w Brecon w Walii² starałam się wyjaśnić, że wykonywanie „tradycyjnych” improwizacji często naraża aktora na ryzyko ciągłego powtarzania tych samych rozwiązań. Typy działań, rodzaje wykonywanych ruchów, również rytmy w improwizacjach bardzo się do siebie upodabiają. Już na seminarium *taenkebox*³, jakie poświęciliśmy tematu improwizacji, zauważyłam, że my, aktorzy Odin Teatret, często się powtarzamy. Bardzo drażni mnie, gdy zakładamy maskę „emocjonalnego uczestnictwa”. Jest to rodzaj schematu, od którego chciałam się wyzwolić. Zdaję sobie sprawę, że aby zrobić coś odmiennego, muszę znaleźć jakiś problem do rozwiązania, jakąś przeszkodę, którą trzeba pokonać, coś, co zmusi mnie do przekroczenia samej siebie. Wymyślenie, w jaki sposób reagować na muzykę albo szelest dartego papieru, przynosi mi więcej niż to, co mogłabym odnaleźć w sobie za pomocą obrazów stanowiących część improwizacji. Potrafię improwizować w sposób „tradycyjny”, nie mogę jednak poprzestawać na tym, co już umiem. Na przykład w *Talabocie* wszystkie wykonywane przeze mnie improwizacje opierały się na działaniach z głosem. Jestem pewna, że różniły się one całkowicie od moich improwizacji do *Ewangelii z Oxyrhynchos*. To tak, jakbym za każdym razem poszukiwała czegoś poza mną, czegoś zewnętrznego, co umożliwiłoby mi tę zdolność przemiany i przekroczenia własnych schematów. Jakby obraz mentalny nie był dla mnie wystarczająco silny i potrzebne mi było coś więcej...

² Podczas sesji ISTA w Cardiff i Brecon w 1992 roku Julia Varley przedstawiła improwizację opierającą się na reakcjach na dźwięk rozdieranego papieru. Wywołało to burzliwą polemikę wśród uczestników, zwłaszcza związanych z teatrem zawodowo i przyzwyczajonych do psychologicznego podejścia do pracy.

³ W roku 1980 Eugenio Barba zorganizował seminarium poświęcone improwizacji, nazwane *taenkebox*, co dosłownie oznacza „skrzynka z myślami”.

Coś bardziej fizycznego?

Coś, co mocniej angażowałoby ciało, co pozwoliłoby mi myśleć zupełnie inaczej, nie posługując się wyłącznie wyobrażeniami pojawiającymi się w umyśle.

Jak sądzisz, czy aktor powinien być gorący, czy zimny?

Aktor powinien być o b e c n y. Oznacza to, że w gorącym momencie powinien być gorący, a w zimnym – zimny. Aktor musi umieć całkowicie wejść w działanie, a jednocześnie reagować na rzeczy nagłe i niespodziewane. Kiedy gotujesz obiad i nagle zadzwoni dzwonek, musisz podejść do drzwi. Jeśli jesteś zbyt zajęty gotowaniem, nie będziesz potrafił się oderwać. Nie jest to kwestia bycia gorącym czy zimnym, lecz bycia „tu i teraz”. Osiągniesz to jedynie wtedy, gdy ciało zacznie myśleć samodzielnie, gdy nie będziesz musiał kierować działaniem. Zawsze wtedy, gdy świadomie kierujesz działaniem, widać technikę, coś zewnętrznego. Jeśli o mnie chodzi, jedynym sposobem, aby osiągnąć ten moment zapomnienia, są próby, powtarzanie, proces bardzo często postrzegany jako „zimny”.

Masz na myśli powtarzanie tej samej partytury tak długo aż zostanie ona utrwalona?

Tak, ale nie tylko partytury jako takiej, lecz także partytury umieszczonej w d a n e j s y t u a c j i. Niejednokrotnie możesz wykonać partyturę w sposób perfekcyjny, ale wystarczy, że zostanie ona umieszczona w innej sytuacji i już niczego nie pamiętasz. Wtedy powtarzasz ją dopóty, dopóki nie musisz już o niej myśleć – nawet wtedy, gdy zmienia się okoliczności.

Jako bardziej doświadczeni aktorzy Odin Teatret posiadacie umiejętność „bycia obecnym”, ową zdolność operowania czymś w rodzaju „przełącznika” – jak nazywa to Roberta Carreri, czymś, co pozwala wam błyskawicznie osiągnąć stan „obecności pozacodziennej”. Mniej doświadczony aktor nie dysponuje

takim „przełącznikiem”, być może więc w jego przypadku podpartytura jest ważniejsza, aby stać się obecnym.

Podpartytura wzbogaca działanie aktora, nadaje mu znaczenie, obdarza wewnętrzną logiką... Jednak to, co nazywasz „przełącznikiem” u starszych wykonawców – „włączanie się” i „wyłączenie” – to umiejętność, która pozwala zachować t r z e z w o ś ć i nie zgubić się podczas wykonywania podpartytury. Dzięki podpartyturze możesz widzieć to, co dzieje się wokół, czuć, słyszeć i reagować na to wszystko. W ostatecznym rozrachunku ma ona przecież pomóc ci być t u t a j, a nie tkwić uwięzionym w siatce skojarzeń.

Jak przygotowujesz się do spektaklu?

Moje przygotowania obejmują czynności praktyczne: prąsowanie, sprawdzenie kostiumu, odpowiednie ułożenie rekwizytów. Wygląda to tak, jakbym powoli wkraczała w inny świat, zbudowany z drobnych szczegółów, z których każdy powinien znaleźć się na swoim miejscu.

Chodzi więc o zrobienie czegoś konkretnego, w precyzyjny sposób...

Robisz coś, co daje ci poczucie bezpieczeństwa w obliczu tego, co masz za chwilę wykonać na scenie. Przypuszczam, że przypomina to zachowanie akrobata, który sprawdza, czy wszystko jest w porządku, czy jego trapez jest bezpiecznie podwieszony. Wyobrażam sobie, że podobnie jest z osobami wchodzącymi w trans, które wykonują wciąż te same kroki. Powtarzanie prostych czynności pomaga ci w koncentracji, pomaga przyzwyczaić się do świata, w który masz wejść. Zdajesz sobie sprawę, że musisz po prostu zrobić to, co do ciebie należy, a resztę wykonają inni. Musisz doprowadzić do tego, aby „święci mogli cię dotrzeć”, jak mawiają tancerze *candomblé*.